BnF Gallica

Bourdelle par lui-même : sa pensée et son art

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque de l'INHA

BnF Gallica

Varenne, Gaston (1872-1932). Bourdelle par lui-même : sa pensée et son art. 1937.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :
- La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.
- La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

CLIQUER ICI POUR ACCÉDER AUX TARIFS ET À LA LICENCE

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

- des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.
- des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

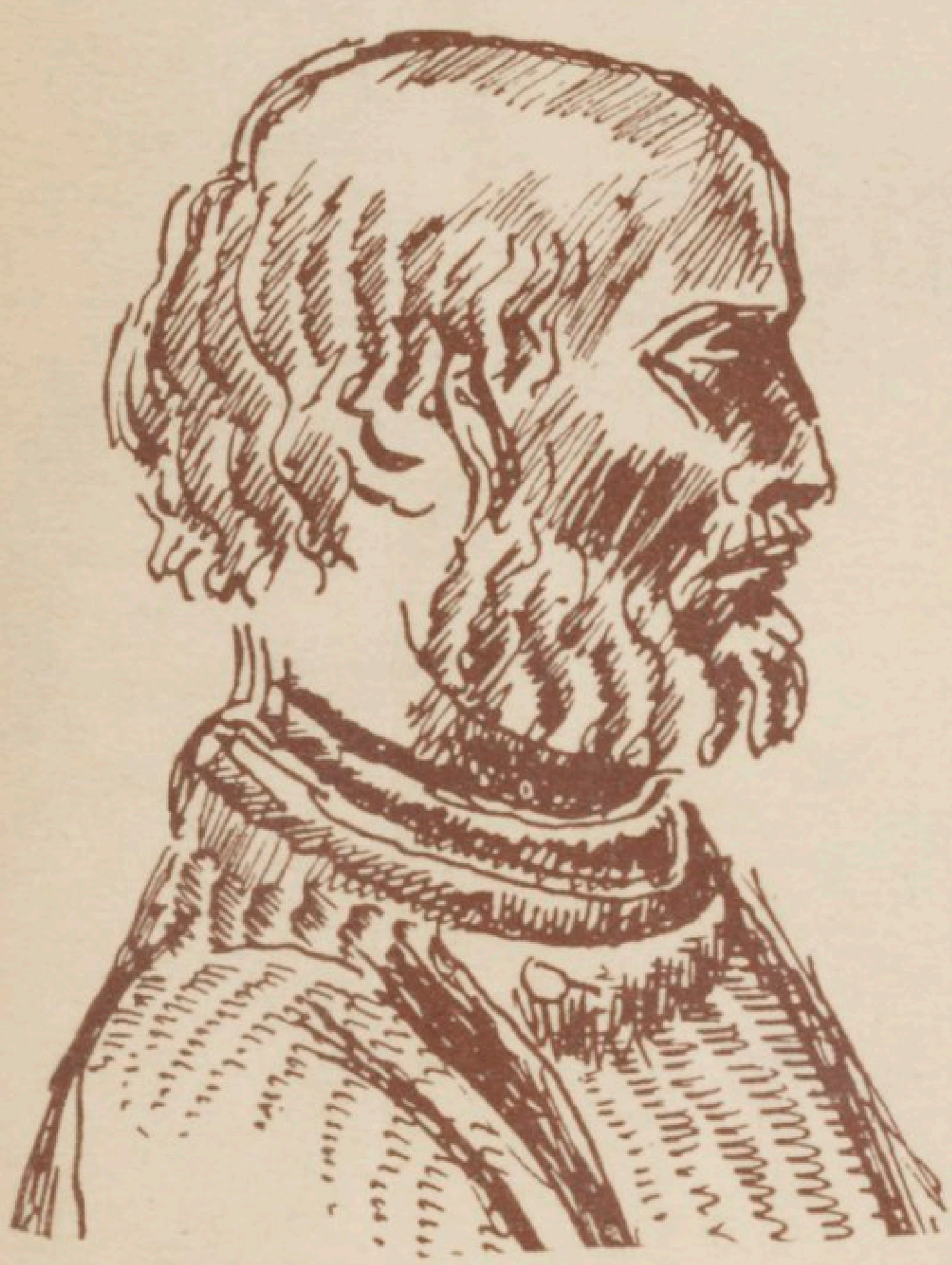
7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter
reutilisationcommerciale@bnf.fr.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque de l'INHA

GASTON VARENNE

BOURDELLE

PAR LUI-MÊME



PARIS
FASQUELLE EDITEURS
11, RUE DE GRENELLE, 11

20-58

BOURDELLE PAR LUI-MÊME

Antoine Bourdelle
1925 PARIS.

1. — *Portrait de Bourdelle.*

R. a 808
12° D 808

GASTON VARENNE

BOURDELLE PAR LUI-MÊME

SA PENSÉE ET SON ART

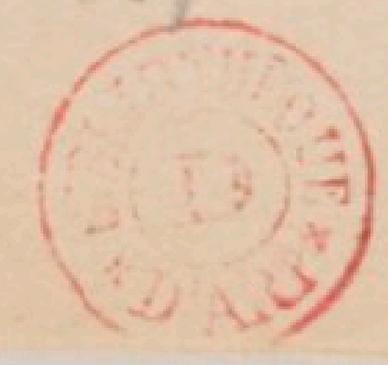
« C'est ce qui est permanent qu'il faut dire et non ce qui est passager. »

A. BOURDELLE.

32
toile

PARIS
FASQUELLE ÉDITEURS
11, RUE DE GRENELLE, 11

26.704



Copyright 1937, *By Gaston Varenne.*

PREFACE

Si nous aimons notre art, il ne faut pas connaître les hommes, il faut connaître les œuvres.

A. BOURDELLE.

Madame Bourdelle a bien voulu mettre à mon entière disposition tous les manuscrits, la correspondance, les papiers les plus intimes et les dessins du maître. Elle m'a ouvert toutes grandes les portes de ses ateliers. Je l'en remercie profondément.

Grâce à son initiative, c'est Bourdelle lui-même qui, dans ce volume, nous dira sa pensée, nous expliquera son œuvre.

Je ne veux être que le porte-parole du maître disparu.

Je ne dissimule pas que vers lui va toute mon admiration. Je me suis efforcé, dans le cours de ce travail, de ne la laisser paraître qu'entre les lignes.

Je n'ai pas fréquenté l'homme de son vivant

et j'en dois ici l'aveu. Je n'ose plus le regretter aujourd'hui où j'ai pu pénétrer si complètement dans le secret de ses méditations sur l'art et sur la vie, que mon admiration en a été encore accrue. Je doute que ses meilleurs amis aient eu le privilège de le mieux connaître.

Si les témoignages rassemblés dans ces pages contribuent à détruire quelques préventions à l'égard d'un très grand artiste auquel on n'a pas toujours rendu pleinement justice, ce livre n'aura pas été inutile. Il aura rempli sa destinée.

G. V.

I

LA VIE ET L'ŒUVRE DE BOURDELLE

> L'artiste véritable est seul. Nul ne le comprend, nul ne voit l'or vivant de son regard et son cœur étoilé que lorsque la mort l'a touché.
>
> A. Bourdelle.

« La vie a été mon école », disait Bourdelle. Quelle fut sa vie, quels rapports étroits y eut-il entre son œuvre et son existence? C'est ce que nous voudrions rappeler tout d'abord en nous appuyant, autant que possible, sur les déclarations du maître, en mettant en garde tout au moins contre la légende qui s'est créée de son vivant autour de sa personne et à laquelle Bourdelle contribua peut-être, inconsciemment, par quelques déclarations lyriques mal interprétées.

M. Robert de la Sizeranne a essayé déjà

d'établir la vérité à cet égard dans un article de la *Revue des Deux Mondes* [a].

Quel genre d'homme était-ce se demande-t-il, quelles ont été ses origines?

« Les initiés parlaient encore de Bourdelle en 1909, quand il exposa au Salon cet *Héraclès archer* qui fit scandale, comme d'un aegypan qui avait bondi de sa forêt natale pour peupler Paris d'êtres primitifs dignes des frontons grecs ou des porches gothiques, un autodidacte que les écoles et les académies n'avaient pas entamé, mauvais élève partout, sautant à pieds joints par-dessus les concours, les conventions, les canons esthétiques, un poète ivre d'effluves telluriques, d'odeurs végétales, de brises capiteuses, de sensations tactiles, de tempête et de soleil... Son origine? Des chevriers de la montagne pyrénéenne vêtus du poil de leurs bêtes... Son école? Les pierres des Causses brûlées par le soleil... Sa vocation? L'irrésistible voix qui appelle le petit David au milieu de son troupeau, tandis qu'il s'essaie à tailler un bout de bois à la ressemblance de ses bêtes... Sa vie enfin? Le martyre classique du statuaire, le travail sous les appentis gelés, parmi les blocs hostiles, les

---

(*a*) 1er mars 1931.

Pour ne pas alourdir chaque page, les références aux articles publiés sur Bourdelle, comme celles qui renvoient à ses manuscrits seront rassemblées, numérotées, à la fin de chaque chapitre.

Les autres notes indiquées par des lettres de l'alphabet, *a*, *b*, *c*, etc., seront seules imprimées au cours des chapitres.

mains dans la glaise humide, les pieds dans la boue, le front dans la brise homicide, le coucher sur un pauvre matelas à même le plancher, enfin le double surmenage des muscles et des nerfs, la maladie, la misère, l'hôpital. »

Ajoutez à tout cela l'injuste persécution dirigée contre son talent. Or tout cela, dit M. de la Sizeranne, « n'est pas tout à fait faux, mais ce n'est pas tout à fait vrai ».

Répondons que dans tout cela, hélas! il y a plus de vrai que de faux. A l'aide des témoignages que Bourdelle nous fournit sur lui-même, retenons ici de ses premières années, les faits les plus certains, ceux qui éclairent le mieux sa formation artistique.

Bourdelle est né à Montauban en 1861. Fils d'un modeste artisan ébéniste qui lui enseigna d'abord son métier, il se félicitera toute sa vie d'avoir passé par cette rude école, de même qu'il gardera toute sa vie le souvenir de ses premières émotions au contact de la nature, dans le Quercy dont il parcourut les sentiers chevriers.

Mais laissons-lui la parole. Rien de plus émouvant que les confessions de Bourdelle, qu'elles nous entretiennent de sa vie ou de son art. Encore éparses malheureusement dans de nombreuses revues ou dans ses manuscrits, espérons qu'un jour prochain un choix pourra en être publié. Quel magnifique enseignement elles nous apporteront! La langue dans laquelle s'exprime Bourdelle est aussi émou-

vante, aussi belle, de la même qualité d'émotion et de beauté que les figures créées par son génie, simple, grande, heurtée souvent, méprisant la correction banale, parfois même l'orthographe, mais d'un merveilleux lyrisme, riche de pensées et d'images. Voici donc ses origines, telles qu'il en a gardé le souvenir le plus attendri :

« Quatre dieux m'ont tout enseigné. De mon père, le meublier-charpentier, tailleur de poutres en figures, j'acquis le sens de l'architecture. Devant les durs assemblages, je conçus mes tracés par les structures intérieures...

« D'un de mes oncles, l'Hercule tailleur de pierres, j'appris à écouter le roc, à composer tout droitement mes plans taillés et leurs tournants, en suivant les conseils de la pierre qui nous parle quand on la coupe.

« De mon aïeul maternel, tisserand, je compris enfin comment nouer serrées, comment faire valoir les couleurs dans les trames. »

Puis songeant à l'aïeul paternel qu'il accompagnait l'été avec ses troupeaux dans la montagne, il nous dit :

« Le sentier chevrier conduisit mes pensées capricieuses à s'appeler, à se tresser entre elles, diverses et groupées, comme le troupeau sur la route. La syrinx du meneur m'a enseigné le chant. » (1)

Tout le génie de Bourdelle est là en puissance. Il retient des leçons de son père la nécessité, même pour une sculpture, d'avoir pour point de départ une solide architecture intérieure. « Je crois bien que tailler le bois d'une huche, d'une table ou d'un escabeau est ce qui m'a le mieux appris l'équilibre de la

construction. » Chez son oncle, le tailleur de pierres, il acquiert le respect de la belle matière « qui vous parle quand on la coupe ». A son grand-père tisserand il doit son goût pour la couleur qui se révèlera dans ses pastels, comme dans les nuances de certains bustes, et c'est dans le Quercy, en suivant les troupeaux de chèvres, qu'il sentira avec une profonde émotion la poésie de la nature.

« Le Quercy est le plus beau pays du monde, nous dit-il. J'y allais passer mes vacances, courant après les chèvres, sculptant des bois rustiques et parfois m'amusant à cuire au four, avec le pain, des bonshommes d'argile. Je ne savais pas encore lire que déjà je chantais d'étranges chansons à mes chèvres, flûtais à l'ombre des chênes et racontais aux pâtres, mes amis, des histoires impossibles. » (2)

De Montauban, sa ville natale, il est resté aussi dans son souvenir une suite de belles images. Avec quelle émotion il nous décrit « ce coin de terre française, aux ombrages pleins de lueurs, cette vieille ville aux constructions couleur d'automne, cette terre empourprée par les vignes, illuminée des feux nocturnes des potiers, toute dorée par son soleil ardent et par ses beaux fruits pleins! »

La maison paternelle, dite « La Providence », où il passa son enfance heureuse, tient dans sa mémoire fidèle une place d'élection, « grande demeure toute bâtie de terre cuite, briques brutes de construction et briques à ornements ». Elle « élevait en carré ses étages », construite sur une sorte de promon-

toire surplombant le quai Montmurat et la rivière du Tarn « roulant ses eaux rougies par les limons des rives ». A cette maison se lient les heures merveilleuses passées dans l'atelier paternel à écouter le chant du rabot, à voir le montage d'un meuble. « Mon abri d'enfant, mon toit, mes jouets et mon ciel intérieur, ce fut l'établi de mon père. » N'est-ce pas là qu'un jour s'enhardissant, étonné lui-même de son audace, le jeune Bourdelle obtint qu'on lui prêtât les outils avec lesquels il tailla dans le bois sa première œuvre de sculpteur, une « face du dieu des arbres » qui fit l'admiration des modestes artisans de l'atelier.

Montauban était, aussi bien que le Quercy, l'occasion d'inoubliables vagabondages « avec de fiers petits va-nu-pieds ». Bourdelle se laissait emmener par eux, le dimanche, loin des concerts de musique militaire qui faisaient les délices des familles bourgeoises, « aux ruisseaux vivants, aux bois paisibles, pleins de violette ». Il y trouvait « la liberté du ciel ».

Aux heures de tristesse ou de découragement enfin, l'enfant avait la consolation de trouver en sa mère « une aile tremblante et douce, l'aile de fleur d'une belle sensitive, toute rêveuse et tendre ». Il n'en a jamais parlé sans la plus profonde émotion.

Mais sans toi, c'est la nuit qui persiste,
Le ciel se serre, hélas! sur mon tourment,
Le peu d'azur qui s'y traîne est si triste!

De ses années d'école seules, Bourdelle eût pu conserver le plus mauvais souvenir. Il se refusait à tout travail régulier. « Votre fils n'est pas inintelligent, disait à ses parents l'instituteur, M. Rousset; il est même curieux et ne ressemble pas à ses camarades. Il ne fait que dessiner; il dessine du matin au soir sur le tableau, sur ses cahiers, sur ses livres. Après tout, je le laisse dessiner. » [3] Bourdelle garda une profonde reconnaissance à ce maître indulgent.

Emile Pouvillon, le délicat écrivain montalbanais, l'auteur de *Césette*, qui inspira à Bourdelle une série de dessins, l'auteur de *Jean et Jeanne*, du *Mystère de Bernadette de Lourdes*, avait découvert le talent de cet écolier rebelle à toute discipline et doué d'une vive imagination. C'est grâce à lui que Bourdelle est envoyé par sa ville natale à l'Ecole des Beaux-Arts de Toulouse. Il y reste neuf ans, de 1876 à 1885.

« A l'Ecole de Toulouse, écrit-il, j'effrayai mes professeurs par mes audaces de travail. Je demeurai six mois en arrivant aux Beaux-Arts, à quinze ans, sans qu'aucun camarade sache la couleur de ma voix. J'étais obligé de mettre ce masque sauvage pour cacher ma sensibilité de feu. Je le sais aujourd'hui : à côté des leçons des maîtres peu capables de créer, mais dont on avait de fortes traditions, c'est à l'adoration des jeunes filles que j'analysais toutes au passage, que je dus cette vie de mes premiers travaux. » [a]

(*a*) Lettre à Mme A... Brouillon daté du 29 janvier 1912.

Bourdelle découvre en effet, un beau jour, « qu'en ses murs gris et en ses volets verts, sa rue avait trois jeunes filles, *des anges*, ajoute-t-il. La brune, fière, sculptant le seuil qui m'accueillit; la cordonnière, toute châtaine et toute rose; la repasseuse, douce et blonde, en frissons d'or, qui coururent pour voir le sauvage étranger ». (4) Ces anges s'appelaient Amélie, Maria et Jenny. Triples et innocentes amours qui se bornèrent à allumer dans une jeune âme une première flambée de poésie. « L'art est à la source du cœur », reconnaît plus tard Bourdelle, se souvenant de ses impressions d'adolescence (4). La poésie et la sculpture, ce sont deux choses qu'il ne consentira jamais, désormais, à séparer l'une de l'autre.

Après des années de travail fécond mêlé de révoltes, une bourse d'études lui permet ensuite d'aller suivre les cours de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris. Sa jeunesse heureuse est terminée. Les années de lutte vont commencer.

On n'est pas surpris que ce petit ébéniste, mi-aegypan, mi-artisan et que Toulouse n'avait pas trop déformé, n'ait pas trouvé d'abord à Paris, à l'Ecole officielle où l'on essaie de dresser des artistes bien pensants suivant de sages recettes, le milieu qui lui convenait. Il entre d'abord à l'atelier Falguière. Bien qu'il ait gardé sa vie durant à Falguière sa reconnaissance et son estime, tout ici le rebute. « J'arrivai à Paris, nous dit Bourdelle.

Je vis Falguière qui semblait une forêt en feu. Je l'admirai beaucoup. Mais à l'Ecole des Beaux-Arts je ne le suivis pas. » Il se réfugie chez Dalou, « cet homme double, à la puissance de tenailles dans sa ténacité et qui, physiquement, était pareil à une lampe à huile presque dépensée que le moindre souffle renverse, mais qui brûle toujours, jusqu'à la consommation de tout ». Dalou qui sut comprendre le paysan et l'ouvrier de chez nous, Dalou ce révolté contre l'enseignement de la rue Bonaparte, enfant du peuple lui-même, comme Carpeaux son maître et comme Bourdelle son élève, Dalou c'était mieux que l'auteur de cette *Diane,* beau sujet de cheminée pour appartement de petits bourgeois aisés, de la *Danseuse maniérée* exécutée d'après Cléo de Mérode ou de la *Femme au paon.* « De lui, écrit Bourdelle, j'appris l'âpreté du compas, sa sèche autorité. » (5) Mais la nécessité de gagner sa vie et aussi l'attrait puissant qu'exerçait sur les jeunes artistes le génie de Rodin, poussent Bourdelle à aller, en 1896, travailler chez lui, non pas comme élève, mais comme metteur au point.

Rodin, Bourdelle! Voici en présence l'un de l'autre ces deux géants, ces deux maîtres de la sculpture française de notre temps qui fut plus riche qu'aucun autre en sculpteurs de génie. L'un a presque atteint déjà le sommet de la gloire et le faîte des honneurs officiels. Il a 56 ans. Sa réputation est mondiale. L'autre

est un jeune provincial qui cherche sa voie, rebelle à une stricte discipline, même imposée par un artiste tel que Rodin.

Il ne fait pas de doute que Bourdelle subit d'abord fortement, malgré sa puissante individualité, l'emprise absolue de Rodin. Ses premières sculptures en témoignent, *Adam après la faute, Allaitement maternel, Aurore triste, Les trois Sœurs*, œuvres bien oubliées aujourd'hui et qui sont, si l'on veut, du mauvais Rodin, jusqu'au *Monument de Montauban pour les morts de* 1870, où se combinent l'influence de Rodin, de Carpeaux et de Rude.

Si Bourdelle doit beaucoup à Rodin et jamais il ne le nia, Rodin dut lui aussi beaucoup au praticien habile dont il avait immédiatement deviné les rares mérites. Sans Bourdelle, Rodin découragé, n'eût peut-être pas poursuivi l'étude de son *Balzac* jusqu'au point où il la poussa, après des années d'un labeur opiniâtre, dans l'hostilité et l'incompréhension de tous. Les deux hommes au fond s'estimaient, mais ils se gênaient mutuellement et Bourdelle surtout, avait l'impression que Rodin lui barrait la route. Ils sentaient ce qui les séparait plus vivement que ce qui les rapprochait. Nous aurons à examiner plus loin et en détail, ce que furent leurs rapports.

L'idéal de Bourdelle va s'opposer bientôt à celui de Rodin. Il voulait faire de la sculpture une créatrice de rythmes, l'expression monumentale de sentiments éternels; il rêvait en

même temps de la rapprocher de plus en plus des grandes conceptions architecturales.

N'entendons pas par là que Bourdelle ne comprenait la sculpture qu'en union avec l'architecture. Ce serait sinon un contresens, du moins une interprétation qui n'expliquerait dans l'œuvre de Bourdelle que ses travaux exécutés pour le Théâtre des Champs-Elysées, à Paris, ou pour le Grand Théâtre de Marseille. Si admirables soient-ils, ils ne sont pas l'essentiel de son œuvre. Du reste, comme l'a noté justement un de ses biographes, André Fontainas : « Les images créées par Bourdelle imposent à l'imagination de croire à un édifice qui, en elles, concentre les suprêmes instants de sa valeur expressive; seulement, et c'est le prodige, l'édifice, par le malheur des temps, est toujours imaginaire. » (6)

Ce que Bourdelle voulait, c'est tout simplement que toute sculpture soit construite comme une architecture, c'est-à-dire du dedans au dehors, par les structures intérieures, établie sur une solide charpente dont la forme extérieure ne serait que l'épanouissement naturel. Comprenant les choses ainsi, nous saisissons le sens de cette déclaration faite sous la forme un peu sybilline que prenait volontiers la pensée de Bourdelle. « L'architecture est l'en-dedans de la sculpture et la sculpture, pour valoir, doit simplement la prolonger. » (7) Tout son effort vers la grande sculpture monumentale est dans ces mots.

Par cet effort, Bourdelle conduisit son art au delà du point où le génie même de Rodin avait dû s'arrêter, épuisé, laissant inachevée sa *Porte de l'Enfer* à laquelle il travailla toute sa vie, cette *Tour du travail* qui devait être une synthèse du labeur de l'homme moderne et que les circonstances ne permirent même pas à Rodin d'esquisser. « Ni le *Victor Hugo* de Rodin, ni la *Porte de l'Enfer,* disait Bourdelle à ses élèves, ne sont architecturaux. Chaque groupe est un chef-d'œuvre, mais l'ensemble n'est pas fait pour une porte. » Rodin reste l'admirable traducteur de ces trois sentiments ou activités qui provoquent en l'homme les luttes les plus âpres, la pensée, la douleur et l'amour. Bourdelle, lui, s'élève au-dessus des passions individuelles qui courbent les hommes, pour rechercher en sculpture les attitudes qui accordent sa pensée au rythme des lois universelles. Plus de ces repliements sur soi-même, chers à Rodin dans *le Penseur, le Baiser, le Printemps, le Désespoir, l'Eternelle Idole;* Bourdelle retient des idées que peut interpréter la sculpture ce qu'elles ont de plastique, d'éternel et non de momentané, donc leurs possibilités architecturales et monumentales.

Bourdelle ne se hausse pas dès ses premiers essais à cette grandeur de style. La période de ses tâtonnements va de 1885 à 1902 environ. Reçu au Salon de 1885 et même mentionné, il expose assez longtemps au milieu de l'indiffé-

rence de tous, indifférence plus pénible à un artiste qu'une critique même âpre, même injuste de son œuvre. La nouveauté du style de ses envois n'est remarquée que des sculpteurs. Elle n'a rien encore, au surplus, qui les inquiète ou les révolte. On y sent des influences anciennes assez complexes; l'admiration pour la sculpture grecque s'y allie à des souvenirs de l'art roman ou gothique. La personnalité de Bourdelle se cherche en se tournant de préférence vers les époques qui eurent le sens de la discipline monumentale; elle se détourne de celles où règne un individualisme trop marqué.

Les sculpteurs français qu'admire le plus Bourdelle après Puget, ce sont Rude, Carpeaux, Barye. Le *Monument aux morts de* 1870 que Montauban commande à Bourdelle en 1902 est un hommage rendu à Rude. Il se dresse fièrement au débouché du pont sur le Tarn. Deux fougueux guerriers, sabre en main, semblent descendus du groupe des combattants de l'Arc de Triomphe, mais ils manifestent dans tous leurs gestes une violence que les soldats de Rude contenaient davantage; un autre soldat s'est effondré, blessé, et tous sont dominés par la figure de la France dans un envol tumultueux de plis, de drapeaux, d'étoffes claquant au vent, dont on ne s'explique pas toujours la nécessité autour de ces figures absolument nues. Tout cela exprime le besoin de Bourdelle, qu'il saura dans la

suite mieux discipliner, de traduire le mouvement dans la pierre. Œuvre de jeunesse évidemment, mais qu'il faut étudier comme la promesse merveilleuse des chefs-d'œuvre futurs. L'influence de Rodin subsiste et il suffit pour s'en convaincre de comparer ce groupe au monument de *la Défense*, esquissé par Rodin, hanté lui-même, dans sa figure de la France appelant aux armes, par *la Marseillaise* de Rude.

Après l'effort de ses débuts, la maladie terrasse Bourdelle. Il entre à l'hôpital Necker. Une crise de rhumatisme lui interdit la sculpture. Suivent des années de misère, de détresse matérielle et morale, mais aussi de repliement sur soi-même et de réflexions sur son art. Bourdelle dessine plus que jamais, peint à l'huile et au pastel; il lit également ses poètes préférés, Villon, Ronsard, Moréas, Mistral, Mallarmé. De ces réflexions, de ces méditations, de ces lectures naissent peu à peu, entre 1902 et 1909, ces œuvres où s'élabore son style, le *Bélier rétif*, *Faune et Chèvres*, souvenirs comme *la Jeune femme au bouquetin*, de ses vagabondages dans le Quercy [a] et imprégnés d'influences romanes, *Bacchante foulant des grappes* et *Petite Bacchante*. Bourdelle essaie de se trouver lui-même et d'oublier Rodin. *Pénélope* (1907), merveille d'équilibre, est déjà

(*a*) Souvenirs aussi d'un séjour fait en 1908 à Villars-de-Lans (Isère), tout au moins pour *le Bélier rétif* et le *Bélier couché*.

une œuvre monumentale. L'admirable *Tête d'Apollon,* dite *Apollon au combat,* dont la première esquisse date de 1900, rappelle l'art éginéen, avec une douceur, une sérénité et l'on ajouterait volontiers une mélancolie qui ne doivent rien à l'antique. Bourdelle attribuait à cette tête beaucoup d'importance. « Ma plus sérieuse étude écrivait-il. J'échappe là à l'influence de mes maîtres Falguière, Dalou et Rodin. » Il ajoutait : « Tout ce que m'a appris la pratique assidue du pastel tient dans cette tête. » (8)

Au Salon de 1910, il expose son *Héraclès archer* qui fit scandale et lui valut une célébrité qu'il n'eût pas souhaitée à ce prix. Bourdelle avait-il connu l'*Héraclès combattant et tireur d'arc,* ce beau marbre qui ornait le fronton est du temple d'Athéna, à Egine, et qui est aujourd'hui à la Glyptothèque de Munich? On ne saurait répondre à cette question avec certitude, ni dans un sens ni dans l'autre. Si des analogies existent entre les deux œuvres, les différences sont encore plus considérables. La volonté de Bourdelle s'affirme de porter au maximum d'expression les gestes, les attitudes qui, dans la sculpture antique, demeurent sobres, équilibrés, modérés. Conception statique à laquelle Bourdelle en oppose une autre plus dynamique — il en reviendra plus tard — et dont la violence, la brutalité même, choqua si fort les visiteurs du Salon de 1910.

Bourdelle commence avec cette œuvre à sor-

tir de l'ombre où il avait vécu jusqu'alors. Il avait quarante-neuf ans et il exposait aux Salons depuis un quart de siècle. Il avait derrière lui une suite de travaux dont l'insuccès aurait pu, chez d'autres, provoquer l'amertume et le découragement. Mais Bourdelle était de la race des grands créateurs qui ignorent le désespoir et luttent jusqu'au bout pour forcer la victoire. Quand la gloire lui vint, il resta ce qu'il avait toujours été, fidèle à lui-même, bandé dans une volonté de fer de s'exprimer tout entier, aussi hostile à toute concession qu'à l'époque de ses rudes débuts.

Une anecdote et une œuvre illustrent cette magnifique attitude. L'anecdote est la suivante. Dans la maison de sa tante Rose, rue Saint-Louis, à Montauban, il y avait en plus d'un boa plus ou moins apprivoisé, un aigle captif enchaîné. L'enfant observait avec une curiosité passionnée « ce maître de l'azur », comme il le dit, réduit à un honteux esclavage, essayant vainement de briser ses liens. Un jour, après mille efforts demeurés vains, il y parvient pourtant. Le jeune Bourdelle le voit disparaître en plein ciel. Il le suit longtemps des yeux, dans un frémissement de tout son être. Se souvenant plus tard de cette évasion, il nous la raconte en quelques phrases où s'épanche, avec le lyrisme qui débordait de son âme, sa foi en l'avenir :

« Tu as bondi, puis tu as hésité, tu as monté, puis tu as attendu le conseil de ton âme et cette âme a

lancé ton corps dans son destin; alors tu as tracé dedans les vents dressés, l'ellipse de ton apogée. Tu n'as pensé qu'à l'envolée; ton génie était dans les astres et tu l'as rejoint dans ton vol.

« Mon cœur alors a crié vers le tien et un autre regard que celui de mes yeux mortels est né alors dans ma conscience. Je venais soudain de savoir. »

Savoir, on le voit, c'est secouer les servitudes, voler droit, très haut, jusqu'à l'apogée. Bourdelle s'est souvenu toute sa vie du vol de l'aigle libéré de ses chaînes. [9]

Un œuvre maintenant. En 1914, Bourdelle achève *le Centaure mourant*, l'une de ses compositions les plus troublantes, les plus discutées par la critique et sans doute la plus chargée de sens [a]. Le Centaure, pesant, indompté et farouche, meurt en pleine lutte, conservant en main la lyre par laquelle il avait espéré s'affranchir de sa destinée mortelle. Ce Centaure c'est l'esprit qui a tendu d'un élan de tout l'être vers l'idéal et se voit condamné à l'éternel silence. Par cette œuvre Bourdelle exprimait héroïquement sa volonté de lutter jusqu'à la limite extrême de ses forces. Sa mort que nous a contée pieusement l'un de ses amis les plus fervents, le Dr Emile-François Julia à qui nous devons le très beau livre : *A. Bourdelle, maître d'œuvre*, fut encore plus émouvante que celle du Centaure et empreinte d'une plus sereine noblesse :

(*a*) Le bronze original est en République Argentine. Il en existe des répliques dans le Grand Duché de Luxembourg et au Petit Palais, à Paris.

« Avant de s'éteindre à jamais pour les clartés humaines, son œil s'est étrangement dilaté. Son regard s'est agrandi, comme d'un étonnement sans bornes; une vision incompréhensible pour ses amis l'animait; une vision de douceur inexprimable, de possession définitive, venue par quel archange de l'art? Puis doucement, docilement, sagement, il a rapproché ses paupières avec un consentement si absolu, si définitif que nul n'a eu besoin de lui fermer les yeux. » (10)

Le Centaure avait eu, lui aussi, cet abandon résigné, marqué par la retombée de la tête sur son torse puissant. Admirable symbole des lois éternelles de l'art opposées à la brièveté de la vie, lois auxquelles Bourdelle n'a cessé de croire et que proclame toute son œuvre.

Aux années qui précèdent ou qui suivent immédiatement l'achèvement du Centaure appartiennent encore, parmi les œuvres les meilleures de Bourdelle, *Daphné changée en laurier* (1910), la *Danse du voile* (1911), la *Vendangeuse* (1911) et les *Nobles fardeaux* (1912). *Séléné,* qui oppose l'allongement de son corps aux repliement chers à Rodin, date de 1917. Le *Fruit* (1911) était dans le même style, mais plus archaïque. *Sapho à la lyre,* conçue dès 1887 et achevée en 1925, traduit une recherche de pathétique dans l'immobilité très différent de ce qu'exprimait l'attitude du Penseur de Rodin, plus convulsé. Bourdelle va poursuivre encore, à partir de 1912,

l'exécution des grandes compositions dont il avait toujours rêvé et que nul n'avait songé à lui commander. Une période nouvelle s'ouvre dans sa vie.

M. Gabriel Thomas [a], directeur du Musée Grévin et qui s'était vivement intéressé à l'Héraclès archer, s'adresse à Bourdelle et à Maurice Denis pour compléter par un décor sculpté et peint le théâtre des Champs-Elysées dont les frères Perret étaient les architectes. Bourdelle exécute pour la façade la suite de reliefs que tout le monde connaît. A l'appel du dieu Apollon les muses accourent de tous les points de l'horizon. Outre ce motif central, les différents arts, architecture, sculpture, comédie, tragédie, musique et danse sont évoqués en de puissants reliefs.

La Danse traduit avec une force particulière la joie qu'a eue l'artiste d'exprimer le pathétique des mouvements qu'il avait passionnément étudiés d'après Isadora Duncan et que ni l'art antique, ni celui des imagiers gothiques, n'avaient osé évoquer par des rythmes à la fois aussi puissamment cadencés et aussi équilibrés. Le parti que Bourdelle a su tirer notamment des plis des vêtements et des draperies, tout en respectant « la bonne paix des murs », est remarquable. Il s'y était essayé avec quelque maladresse encore dans

---

(*a*) C'est à lui qu'appartint le choix des artistes devant collaborer à la décoration du théâtre de l'avenue Montaigne.

son monument de Montauban. Il atteint maintenant à la maîtrise. On devine que, dans le groupe de la Danse, l'homme et la danseuse bondissent sur place en quelque sorte, d'avant en arrière puis d'arrière en avant, rien qu'à observer le rythme dessiné par les plis, moyen habile et éloquent de prolonger la signification d'un geste forcément arrêté et d'éviter qu'il ne s'immobilise.

On sait enfin que Bourdelle exécuta pour le péristyle du théâtre de Perret une belle suite de fresques. Je ne puis ici que les rappeler. Elles seront étudiées plus loin. Je note aussi qu'il illustra superbement de dessins au lavis la *Légende de Saint Julien l'Hospitalier* de Flaubert, les *Epigrammes grecques* traduites par Couchoud et Maublanc, la *Reine de Saba* du Dr J.-C. Mardrus, enfin le *Démosthène* de Georges Clemenceau pour lequel il composa une série de dessins et de bas-reliefs gravés ensuite par Perrichon.

Marseille demanda beaucoup plus tard à Bourdelle, pour le fronton de la scène de son Grand-Théâtre, une frise sculptée en stuc polychrome qu'il acheva en 1929. Il y évoque le Chant lyrique et le Chant agreste, la Méditation scénique, la Voix tragique, puis Mnémosyne et la Comédie musicale, enfin l'Epopée. Le motif central de cette immense composition représente la Beauté naissant sur les rivages d'une mer méditerranéenne, entre la Tragédie et la Comédie, œuvre encore chargée

de dynamisme, plus calme cependant que les reliefs du Théâtre des Champs-Elysées. On a parlé à son propos du style de Ninive. Bourdelle n'eut pas besoin d'aller chercher dans le déploiement des ailes de quelque taureau empenné un motif pour lequel il a toujours manifesté un goût profond. Il a voulu surtout, croyons-nous, donner ici un exemple parfait et bien dans l'esprit grec, d'une composition en relief véhémente, certes, mais s'adaptant sans effort apparent à la surface à décorer et il y est admirablement parvenu.

La guerre marqua naturellement un certain temps d'arrêt dans la production du maître. Une fois la paix signée on aurait pu imaginer que l'Etat ou les municipalités se fussent adressés à lui pour évoquer dans la pierre la grande épopée de 1914-1918. L'Etat comme la Ville de Paris continuèrent à ignorer Bourdelle.

Sur les indications de son ancien maître Dalou et aussi de Rodin — et ceci est tout à l'honneur de ces deux grands artistes — l'Argentine, heureusement, lui avait commandé, dès 1912, le monument à élever au général Alvear. Dalou à qui l'on avait songé d'abord, empêché par sa santé chancelante, se désista en faveur de Bourdelle et Rodin écrivit de son côté au secrétaire du monument et directeur des Beaux-Arts de Buenos-Ayres :« Monsieur, le sculpteur Dalou à qui on avait demandé le monument del Valle a indiqué Bour-

delle comme statuaire. Son choix a été inspiré par l'amour de la sculpture et je suis aussi de l'avis de Dalou. Bourdelle est le sculpteur qui a en ce moment le plus grand talent et le plus de vitalité, aussi je puis vous féliciter d'avance de l'œuvre du sculpteur... » (11)

Bourdelle mena cette lourde tâche à bonne fin entre 1912 et 1923, date à laquelle il exposa sa maquette aux Tuileries. Le libérateur de l'Argentine se dresse droit sur ses étriers, chevauchant une bête robuste, d'un modelé ferme, large et puissant. Il lève la main droite en signe de victoire et de concorde; derrière lui sa pélerine ondule à grands plis retombants. Tout dans cette partie du monument est d'un scrupuleux réalisme dans le rendu de l'uniforme, des épaulettes, des broderies, des boutons et du harnachement du cheval. La masse du cheval et du cavalier s'érige en plein ciel au-dessus d'une immense construction sobre, rectangulaire, de vingt mètres de haut, que flanquent aux quatre angles les puissantes figures de l'Eloquence, de la Victoire, de la Force et de la Liberté. Elles sont là pour exprimer des symboles, mais comme les statues-colonnes de Chartres et d'autres cathédrales gothiques, elles sont aussi parties intégrantes d'une architecture dont elles ne doivent pas arrêter l'élan et elles remplissent parfaitement leur rôle. La tête de la Liberté, une des plus belles qu'ait sculptées Bourdelle, lui a été inspirée par la vue d'une jeune vendangeuse

montalbanaise, exemple de la puissance de Bourdelle à extraire de la réalité la grandeur qui est en elle. Par ce monument Bourdelle a réalisé pleinement son rêve d'une sculpture monumentale où il estimait que Rodin avait échoué. C'est un chef-d'œuvre de composition classique qui égale en force et en majesté le fameux *Colleone* de Verrochio à Venise. Le cheval de la statue de Marc-Aurèle, sur la place du Capitole à Rome, a peut-être aussi hanté sa pensée. L'esprit de Bourdelle n'a été ni gêné, ni écrasé par de pareils souvenirs.

– Après l'Argentine, c'est la Pologne qui fournit à Bourdelle l'occasion d'une œuvre non moins belle dans un caractère différent. Il fut longtemps poursuivi par l'idée d'un monument « du cœur français à la Pologne alliée ». Il avait entendu Mme Michelet lui parler de Mickiewicz et il s'était épris d'un culte passionné pour ce grand aède qui représenta à lui seul, pendant les années de rude esclavage, les aspirations de son pays vers une résurrection miraculeuse. Dès 1909 Bourdelle en avait esquissé le projet. Mickiewicz apparaît comme le barde errant sur les routes de l'exil vers la patrie lointaine; il dresse sa puissante silhouette au sommet d'un fût que barre la figure énergique de l'Epopée polonaise, le glaive justicier en mains, drapée comme Bourdelle sait draper un nu, de magnifiques et larges plis ondulants. Au pied de la colonne une suite de reliefs évoquent, en six comparti-

ments, les héros et les héroïnes du poète, les vieux bardes, le chef des chevaliers teutoniques, les captifs et surtout les trois Polognes indissolublement unies par l'intensité de leurs souffrances, émouvantes figures qui disent la noble foi de Bourdelle en une justice réparatrice des iniquités de l'histoire. L'œuvre érigée en 1929 sur la place de l'Alma, face à la Seine, fut la première de Bourdelle dressée à Paris, peu avant la mort du grand artiste.

Il avait conçu encore le projet d'un monument aux députés morts pour la France qui devait être placé dans la salle du Palais Bourbon décorée par Delacroix. Mille difficultés surgirent et cette *Victoire au bouclier* resta, avec bien d'autres projets, dans les ateliers du maître.

Sans se laisser décourager, Bourdelle travaillait enfin, peu avant sa mort, à un monument Foch. Il s'en est allé avec l'espoir que celui-ci eût pu être agréé par l'Etat. Dernière illusion qui, du moins, le consola quelque temps de l'indifférence que lui témoignèrent sans cesse les pouvoirs publics.

Deux œuvres seulement furent exécutées par Bourdelle en souvenir des morts de la guerre et du grand drame qui ensanglanta l'Europe; l'une et l'autre lui furent commandées à la suite de généreuses souscriptions ou d'initiatives privées. Dans son monument de Montceau-les-Mines (1924), Bourdelle sut tirer le plus heureux parti architectural de la sim-

ple lampe du mineur. La Vierge à l'Enfant, ou Vierge à l'Offrande, achevée en 1922, est d'une émouvante simplicité que Bourdelle n'a jamais dépassée. Une Vierge drapée, immense, de six mètres de hauteur, tient l'Enfant divin dans ses bras et le soulève bien au-dessus de sa tête. Sa pose accuse fortement le « hanchement » si fréquent dans la statuaire gothique. D'un geste pathétique que la mère n'aperçoit pas, l'Enfant dessine une croix dans l'espace, de ses petits bras ouverts, annonce de son sacrifice futur pour le salut de l'humanité.

C'est à Bourdelle encore que nous devons les génies en bronze conçus en 1925, qui gardent l'entrée de l'ossuaire de l'Hartmannsvillerkopf, et qu'il ne put voir à leur place définitive. Ils lui furent commandés par l'architecte du monument Robert Danis. La même année Bourdelle achève sa grande figure de la France saluant la venue des soldats américains, monument qui devait être placé au pied du phare de la pointe de Grave. La France se dresse colossale, tenant de la main droite tendue au-dessus de sa tête, une lance ornée de branchages. De la main gauche elle protège son visage contre la lumière du soleil. Son regard scrute l'horizon pour chercher à apercevoir les navires amenant les premiers soldats américains. Une série de dessins montrent par quelles étapes a passé l'idée de Bourdelle avant d'arriver à cette composition si admirablement rythmée. On sait que cette figure

pour laquelle Bourdelle eut encore le temps de concevoir une architecture très simple a été finalement utilisée à Montauban, où elle doit rappeler le souvenir de la paix conquise par les combattants de la dernière guerre. Bourdelle mourut avant l'inauguration du monument.

Ajoutons à ces œuvres deux statues de Jeanne d'Arc, La pastoure (1898) et Jeanne à l'oriflamme (vers 1907), la Sainte Barbe polychrome (1915) érigée dans l'église de Saint-Julien de l'Herm (Isère) [12], le Christ mort, relief pour l'église du Raincy [a], le monument du professeur Soca commandé par l'Uruguay, le monument Pergaud élevé à Besançon, ces deux derniers agrandis après sa mort aux dimensions définitives, et arrivons à la suite de bustes ou de portraits exécutés par l'artiste au cours de sa longue carrière.

Je les ai volontairement laissés de côté jusqu'ici, pour mieux suivre le développement de Bourdelle dans la sculpture monumentale. Cette série d'œuvres constitue un ensemble d'une magnifique richesse et d'une prodigieuse variété. Tout le génie de Bourdelle ne s'y affirme pas moins que dans ses monuments les plus célèbres. Bourdelle a représenté des vivants ou des morts, indifféremment. Sans songer à une énumération complète de ses su-

(*a*) Demeuré dans les ateliers de Bourdelle.

jets, rappelons seulement les bustes de Mme Michelet, celui du littérateur Charles-Louis Philippe, du poète Jean Moréas, de Cora Laparcerie, de Coquelin, de Beethoven, œuvres exécutées avant 1900.

Dans la seconde moitié de sa vie, ce furent la statue de Carpeaux au travail, les bustes du Dr Kœberlé, du Dr Simu, directeur du Musée Simu à Bucarest et de sa femme, ceux de sir James Frazer, de Daumier, d'Ingres, Vincent d'Indy, Alfred Le Chatelier, Mécislas Golberg, André Rouveyre, etc. On ne saurait les citer tous. A ces portraits de vivants, à ces évocations de grands morts, il faut ajouter des têtes de composition, telles que *Tête de femme, Femme endormie, Femme voilée, Femme penchée, Masque de jeune fille* ou des figures étrangères restées anonymes, *la Chilienne, jeune Roumaine, jeune Américaine.*

L'idée que Bourdelle se faisait du portrait est des plus hautes. Il ne se borne pas à chercher la ressemblance par des particularités étudiées avec soin et scrupuleusement notées. Dans le portrait plus encore que dans toute œuvre sculptée,il procède par analyse d'abord, analyse patiente, minutieuse, exigeant par exemple d'un Auguste Perret, qu'il connaissait bien cependant, quarante-neuf séances successives de pose. Perret lui-même nous l'a raconté dans *l'Amour de l'Art* (13) : « C'est en 1922 qu'il entreprend mon buste, nouvelle occasion pour moi d'éprouver la merveilleuse

sûreté de sa technique, de sa maîtrise. Après quelques croquis laissés aussitôt de côté, il attaque le modelage. Nos séances sont presque quotidiennes. Elles commencent vers onze heures et ne s'arrêtent que lorsque Mme Bourdelle, vers les deux ou trois heures, le fait prévenir qu'il serait peut-être temps de déjeuner et parfois que des invités oubliés l'attendent chez lui depuis midi. Aux environs de la vingtième séance j'ai l'impression que tout est terminé, qu'on ne peut aller plus loin. Cependant le travail continue et il n'est parachevé qu'après la quarante-neuvième, ce sans que jamais, à aucun moment, l'œuvre fît un pas en arrière. »

Perret au visage encadré d'un collier de barbe, au regard à la fois rêveur et volontaire, semble taillé pour l'éternité dans le béton dont il aime la rudesse puissante et la franchise.

Si Bourdelle demandait à ses modèles une patience extraordinaire, il en pratiquait aussi pour son compte les vertus. Nul morceau bâclé n'est jamais sorti de son atelier. Mais après un effort d'analyse poussé aussi loin que possible, il voulait aboutir à une synthèse, seule digne de l'idée qu'il se faisait de l'art.

« Le créateur, disait-il — et il pensait l'artiste créateur — tient mêlées dans sa main analyse et synthèse, mais actives en même temps; ainsi il fonde l'unité. »

« Pour reprendre un visage et pour le voir et le synthétiser, il y faut le regard des mages, *car il faut*

découvrir le visage voilé. Tout portrait, sans cela, n'est que triste cadavre. » (14)

Et ses portraits vivent. Ils vivent d'une vie intense, expressive, plus expressive même que ne l'est la réalité; ils vivent de la vie mystérieuse de l'art qui réalise ce que Bourdelle appelle l'unité, faite d'un mélange difficile à doser d'analyse et de synthèse, d'observation et de divination. Si l'on ajoute à ce travail de l'esprit le travail pénible de la matière, la matière prêtant à l'esprit et l'esprit ajoutant à la matière, on arrive parfois au chef-d'œuvre que Bourdelle définissait un jour en une phrase qui constitue, sans qu'il y ait pensé, deux alexandrins sans rime. Le besoin de rythme était chez lui si grand que tout ce qu'il écrivait s'y soumettait naturellement :

« La matière et l'esprit, s'entr'aidant dans la pierre,
Font de l'œuvre de l'homme un dessin surhumain. »

Surhumaines, sans aucun doute, ces grandes figures de Beethoven, d'Ingres, ces morts illustres, aussi bien que celles de Rodin ou d'Anatole France, dont il sut découvrir sous les apparences de la vie « le visage voilé ». Le buste de Beethoven fut repris par lui vingt et une fois, en variantes très différentes, jusqu'à ce que Bourdelle ait eu l'impression d'avoir saisi dans ce masque formidablement expressif, où la souffrance humaine s'associe au génie, sous l'envol d'une chevelure agitée comme par un ouragan, non pas la ressemblance seulement avec Beethoven, mais ce que nous imaginons qu'il dut être d'après son œu-

vre dont il veut rappeler la grandeur forcenée.

Quand vous voyez M. Ingres, titanesque lui aussi, devant ce masque hautain, impérieux et méprisant, vous songez à sa férule redoutable. N'est-il pas, comme l'a si bien dépeint M. de la Sizeranne, « un reptile lové pour la défense, boursouflé de colère, prêt à mordre » ?

Rodin tient du Moïse de Michel-Ange et du Faune et plus encore de ce dernier, et dans Anatole France aussi Bourdelle a introduit quelque chose de faunesque. Mais France est une sorte de faune désabusé et las, un faune philosophe, rendu méfiant par de multiples expériences de la vie, tout près de devenir un saint ermite, resté plus spectateur qu'acteur dans la Comédie humaine qu'il domine de loin et de haut. France est proche de la sérénité qui est le privilège des surhommes et des dieux.

La statue de Carpeaux n'est pas moins remarquable. Carpeaux au travail observe, tenue dans sa main gauche, une figure qu'il vient de modeler et de la main droite il pétrit une boulette de glaise. Il est revêtu de la blouse d'atelier qui l'enveloppe à grands plis mouvementés, la seule chose par laquelle Bourdelle indique ici discrètement le caractère nerveux et frémissant de l'art de Carpeaux. Du reste toute cette statue exprime dans cet homme immobile, son travail achevé,

un repos qui n'est qu'un arrêt d'un instant entre deux mouvements.

Une des dernières œuvres de Bourdelle est son Daumier qu'il ne put terminer, mais dont la tête, érigée sur un socle, rappellera à Marseille la puissance du génie de ce maître-observateur de la vie qui excella à grandir chacune de ses études sur nature, pour atteindre au type. Médecins, avocats, chanteuses, blanchisseuses, chasseurs, bas-bleus, divorceuses, représentent les figures d'une comédie humaine complémentaire de celle de Balzac. Le Daumier de Bourdelle, si ce dernier avait pu poursuivre son travail jusqu'au plein achèvement, eût pu égaler le magnifique Balzac de Rodin, en accusant toute la différence qui séparait le tempérament des deux sculpteurs.

Chaque portrait de Bourdelle atteint par la facture, par le parti pris de simplification, par la volonté de comprendre, de saisir et d'exprimer le caractère, à une qualité que la sculpture française, si riche cependant en portraits admirables, n'a connue qu'assez rarement. La grandeur n'exclut pas chez Bourdelle la grâce, même le charme, comme nous le prouvent quelques effigies féminines, un *buste de femme anonyme*, une *tête d'enfant* qui peut être comparée aux têtes les plus exquises de la Renaissance florentine, le *portrait de Mme Simu*, au visage délicatement encadré de sa souple chevelure. Bourdelle atteint à l'effet en sacrifiant délibérément tout ce qui aurait

rendu sa besogne trop aisée, recherches du détail expressif où se complaisent tant de sculpteurs, modelé trop accentué des cheveux, expression du regard par la tache d'ombre de la pupille creusée et, presque toujours aussi, il réduit le vêtement, quand il ne le supprime pas, aux indications les plus sommaires.

Nous connaissons sa méthode : analyse minutieuse et puis grande synthèse expressive. André Suarès, qui a vécu dans l'intimité de Bourdelle, nous le rappelle avec la magie de son style :

« L'art de Bourdelle tend à fixer le type... Tous les hommes et femmes sculptés par Bourdelle sont cent fois plus eux-mêmes dans le bronze et la pierre que dans leur enveloppe charnelle. Bourdelle les a modelés tels qu'ils devraient être, s'ils avaient accompli le plus pur et le plus noble de leur destinée, s'ils avaient pu conquérir leur propre beauté. La grandeur de Bourdelle est là et c'est la plus rare. On n'en voit de semblable que dans les plus hautes figures de l'art grec et les plus vivantes du moyen âge [15] ». Bourdelle se situe, comme on le voit, dans une magnifique tradition.

A cette liste de figures, il convient d'en ajouter une dernière, celle de Bourdelle par lui-même. Dans un masque de bronze qu'il exécuta en 1925, nous apparaît le Bourdelle artisan, fruste, simple, puissant, méditatif, tout près du peuple et fier de ses humbles

origines. Le portrait plein de vie que trace de lui André Suarès est digne de compléter le précédent :

« Je l'appelais Euripide, écrit-il. Quand je l'ai connu, déjà dans l'âge mûr, il avait au point le plus étonnant la ressemblance du grand tragique; lui-même l'a portée à la perfection dans l'incomparable dessin qu'il a fait de sa propre figure. (16) La tête de Bourdelle est devenue toujours plus belle avec les ans. Très nu, harmonieux et vaste, son crâne frappait par la pureté du volume et l'ampleur du front. Son œil gris était plein de force volontaire, tour à tour de douceur caressante et de malice. Sa bouche fine, aux petites dents, était aussi rieuse qu'elle pouvait être grave. Il riait doucement, sans bruit et sans éclat. L'indignation lui était aussi facile et aussi prompte que l'ardeur enthousiaste. Sa figure alors se fermait, se contractait sur elle-même, centrée sur la violence intérieure. Toute cruauté, toute bassesse allumait la révolte sur ses lèvres et dans ses yeux. Ordinairement assez douce et un peu faible, sa voix prenait un creux et grondait de colère... Ce n'est pas à lui qu'il eût fallu dire qu'on peut faire une grande œuvre avec une âme basse... Qu'il était humain, notre Bourdelle et de quelle chaude humanité! » (17)

Bourdelle est d'abord, quoi qu'en aient pensé ceux qui ne l'ont jamais compris, un de nos grands classiques, si être classique c'est

vraiment aimer l'ordre que l'esprit introduit dans la multiplicité des phénomènes que nous présente la vie, si c'est aimer la cadence et la mesure, sans exclure le mouvement, la victoire de la vie sur la matière rebelle, pour lui faire exprimer d'éternelles vérités, si être classique veut dire se donner une discipline établie au nom des lois de la raison et non demeurer le jouet de ses passions, de ses sensations et du hasard. L'art de Rodin nous prêche le respect de la liberté et de la conscience individuelles. Il ne va pas au delà de cet individualisme auquel son génie a su conférer un caractère de grandeur et de beauté indiscutables. Bourdelle nous apprend à désirer une harmonie d'ordre supérieur, à surmonter notre individualisme pour aspirer à un accord plus vaste avec la nature, avec la vie, avec la société, accord que seules créent en art les œuvres qui reflètent leur époque et non pas seulement un individu ou une personnalité. Au rythme d'éléments isolés, Bourdelle a préféré substituer, dans la mesure de ses forces, le rythme des ensembles. C'est là la forte leçon qu'il nous donne. Avec lui commence la réaction de notre sculpture contemporaine contre l'art si prenant pourtant de Rodin, réaction qui aboutit, après Bourdelle, à l'œuvre des Maillol, Despiau, Joseph Bernard, Albert Marque, Guénot et parallèle à la réaction de la peinture contre l'impressionnisme.

Ecoutons Bourdelle nous enseigner lui-même les principes de la continuité de la vie, des jours, des siècles, l'accord nécessaire du génie avec l'humanité la plus large possible et nous rappeler le sens et la portée des immuables lois au travers des âges et des races. Toute l'âme de Bourdelle, le magnifique lyrisme qu'il a traduit dans la pierre et qu'il n'exprimait pas moins bien avec des mots, sont contenus dans ces paroles si riches de sens et si humbles de forme :

« En évoquant les grands aînés d'hier qui ont terminé leur journée, penché vers leurs visages fiers, nous verrons les soleils couchants emporter leurs traits dans les nuits pour en créer des aurores...

« Notre temps tient aux autres temps; l'instant séparé de ses nombres ne peut être valable. La partie suppose le tout.

« Le génie de chaque nation, quand il aboutit au chef-d'œuvre, est composé des plus hauts vœux de l'humanité entière.

« Je tâche à bien remplir les temps entre eux car je suis ouvrier de charpente et ma forêt construite assemble l'unité.

« A travers tous les âges, les mêmes lois vont se répercutant. Quelles que soient les nuances des races, je vois les immuables lois. » (18)

Paroles de prophète, de visionnaire, mais aussi de créateur de vie, admirable leçon non seulement d'esthétique, mais d'éthique, telle qu'elle se dégage de l'enseignement comme de l'œuvre de Bourdelle.

Cette œuvre peut être citée à côté des plus grandes créations des génies de tous les siè-

cles. Bourdelle est de la race des Dante, des Beethoven, des Michel-Ange, des Rembrandt, de ceux qui par le verbe, la musique, la forme sculptée ou la couleur, dominant la traduction de leurs tourments personnels, ont voulu, par delà, fixer les aspirations de l'humanité vers l'éternelle beauté.

---

(1) *Aux ouvriers de mes jours,* publié dans L'Œuvre d'Antoine Bourdelle. Librairie de France, 1930. Fasc. 1. Et *Offrande à mes anciens.* Manuscrit, octobre 1924. — (2) Cité par Louis Vauxcelles. *L'art français de la Révolution à nos jours,* T. II, p. 280. — (3) Cité par Ch. Le Goffic, *Petit Parisien,* 6 avril 1922. — (4) Consulter pour les souvenirs d'enfance : *Trente journées du grand Travail,* mars 1910, manuscrit publié en partie dans la revue *Vita,* puis édité en brochure par Claude Aveline. La Haye 1925, les notes autobiographiques réunies sous les titres : *La Providence, La Racine de mes travaux, Les ouvriers de mes jours, L'Intuition, la Vocation, et aussi une lettre* du 30 juin 1915, à M. Ladislas Mickiewicz. — (5) Voir les jugements sur Falguière et Dalou dans *Liberté et Vérité. Violence et mesure réunies.* Notes autographes, sans date. — (6) *A. Fontainas. Bourdelle.* Editions Rieder, p. 7. — (7) *Architecture moderne,* conférence du Louvre. — (8) *Fontainas. Bourdelle,* p. 60. — (9) *Conférence à la Sorbonne,* publiée dans la *Revue de France,* 15 octobre 1921, passage cité par Fontainas, p. 50. — (10) *A. Julia. Bourdelle maître d'œuvre.* Librairie de France, pp. 171, 172. — (11) Lettre publiée dans l'*Amour de l'Art,* par E. Schiaffino, janvier 1930, pp. 17, 18. — (12) Voir l'amusant article publié à propos de Sainte Barbe, par *Guy Chastel : Bourdelle et son Chanoine. Mercure de France,* 1er avril 1934. — (13) *L'amour de l'Art,* janvier 1930, p. 53. — (14) Conférence à la Sorbonne. *La matière et l'esprit dans l'art.* — (15) *A. Suarès.* Préface au *Catalogue* de l'exposition Bourdelle, à l'Orangerie, p. 22. — (16) Dessin à la plume. — (17) *A. Suarès. Catalogue,* pp. 29, 30, 33, 34. — (18) *Conférence du Louvre.* Passage cité par *Paul Gsell. La survie de Bourdelle.* (*La Renaissance,* mars 1931.)

II

LA PENSEE DE BOURDELLE

SA POSITION A L'ÉGARD DE L'ART GREC DE L'ART ROMAN ET GOTHIQUE

Il faut suspecter les formules. Toute vérité arrêtée ne sera plus la vérité.

A. BOURDELLE.

La critique a parfois reproché à Bourdelle le n'avoir pas de personnalité. Elle est allée plus loin encore; il est fréquent d'entendre dire qu'il n'y a pas une œuvre de Bourdelle qui ne semble un écho soit des Grecs, soit des gothiques, soit de Rodin. On n'accuse pas évidemment Bourdelle de copier les Grecs ou nos vieux imagiers, mais on dénonce chez lui une sorte de volonté d'archaïsme dont le public français s'accommode avec peine.

Bourdelle a vivement souffert de ces critiques qu'il savait mieux que personne injustes,

lui qui disait à ses élèves de la Grande Chaumière :

« Imiter les gestes d'autrui, jamais, car pour moi ils sont faux! Tu as ta voix toi-même; elle est le reflet de ton âme; fais-la chanter; fais-la crier; fais-la pleurer; fais-la prier, pour ta fierté et pour ta vérité. » (1)

Il ne cherche qu'une chose : la vérité, une vérité d'ordre général, il est vrai, qui « sculpterait le destin de l'humanité » (2) et surtout une vérité d'ajourd'hui, car il n'y a pas de certitude à attendre de l'étude d'une tradition depuis longtemps interrompue, selon lui, dans la sculpture. Bourdelle le regrettait. Il a toujours, d'instinct, voulu retrouver cette filiation avec le passé; il s'est défié de toute nouveauté qui n'exprimerait pas intégralement l'âme de la race, « les lois d'éternelle permanence ».

A plusieurs reprises il confie au papier, dans le silence de l'atelier, ses inquiétudes à ce sujet. Un manuscrit curieux, daté du 6 mars 1910 et qui n'a jamais été publié (a), nous le montre s'interrogeant sur la route à suivre, indiquant celle où déjà il s'était engagé :

« La variété de mes recherches, avoue-t-il, vient de ce que nous n'avons pas de traditions; aucune voix autorisée, aucun grand maître de la sculpture n'a un portique populaire où l'on puisse l'écouter.

« Alors c'est partout le désarroi, les recherches de tous chemins.

« J'ai tâtonné en pleine nuit.

(a) Il en existe deux brouillons avec quelques variantes.

« J'ai été longtemps un simple, un instinctif... J'ai eu des élans, des montées et des chutes. Après des repos, des sommeils et des désespoirs, j'ai commencé à comprendre un peu.

« L'homme de nos villes, l'artiste de notre temps, encadré d'universités d'art qui sont des maisons commerciales, doit, pour retrouver les sources vraies, être tenace, austère, grand.

« Il faut qu'il soit tout cela pour revenir aux choses immortelles qu'un pâtre de génie a tous les jours à la portée de sa pensée et de sa main.

« Petit-fils de tisserand et de chevrier, je me suis efforcé de me souvenir sans cesse de leur vie, comme on se souvient d'une source.

« Et je veux ceci :

« Ayant eu le long courage de l'analyse, de m'être doucement attaché aux particularités, aux intimités des choses, c'est de les comprendre, de les donner dans leur total, c'est en plus de mettre leur unité en rapport avec l'universel et cela dans le domaine des émotions des désirs et des aspirations de l'homme. Je veux retrouver sa racine, ses attaches avec l'infini. »

En une autre page non moins belle et qui a paru dans une petite revue *Les Fêtes* (3) qu'éditait Figuière, sous le titre : « *Méditation pendant le travail, parmi les marbres en chantier et le mortier tout frais des fresques* », Bourdelle aborde la question de l'archaïsme qu'on lui reproche d'avoir poursuivi dans ses œuvres. Il se plaint que ceux-mêmes qui ont voulu rendre justice à ses sculptures et à ses fresques du théâtre des Champs-Elysées « ont cherché trop loin le flot qui soutient son travail », que dans son art « tout contemporain

de notre vie présente, ils ont trop prêté au passé ». [a]

« Leur erreur est si généreuse, ajoute-t-il, que je leur dois de dévoiler toute ma vérité.

« Nous ne pouvons trouver *que cendres dans tout le passé sculpté,* car nous vivons d'une vie différente de celle que vivaient les anciens statuaires. En regardant vers eux, nous manquerions à notre propre loi et la plus pure joie, c'est la vérité implacable...

« Aux marbres vivants du passé, aux pierres sculptées éternelles, aux murs où est tracée l'âme des grands penseurs antiques, j'ai su donner l'admiration émue de mon cœur prosterné.

« Mais j'ai su chercher aussi comment ils ont été créés; j'ai mis toute ma vie ardente à retrouver la source de leur art.

« Croire que je puis prendre, au loin de ma vie intérieure, leur dessin qui construit leur âme personnelle et que je pourrais bien aimer les voir venir mentir à leur destin, *en pâles reflets sur mes marbres,* est une malheureuse erreur que je dois ici dévoiler.

« C'est bientôt fait de nommer Athènes, Delphes, Olympie, Sélinonte et Egine, mais pour les aborder, les œuvres de ces grands sommets, pour les approcher dans leur âme de marbre, il faut par une vie d'efforts longtemps désespérés, en avoir découvert la loi.

« Allons, *ce n'est pas là mes sources.*

« Les sources vives sont ici, *tout autour de nous tous, se renouvelant tous les jours.*

« Toute la vie est l'océan sublime où tous mes jours penchés m'ont appris à puiser.

« Ceux qui n'aiment pas mon travail — ils sont

(*a*) C'est en réalité Isadora Duncan qui a directement inspiré Bourdelle dans la plupart de ses compositions pour ce théâtre. Il existe dans les aquarelles et les dessins de Bourdelle, des centaines de croquis exécutés d'après elle, de souvenir.

nombreux — m'ont dit que je suis archaïque. On me l'a dit pour me punir.

« Mais ils ont cru aussi que l'archaïsme était quelque chose de mort, resté très loin dans les temps fabuleux.

« L'archaïsme est de tous les temps.

« Tout ce qui est synthèse d'archaïsme est l'ennemi né du mensonge, de tout cet art du trompe-l'œil qui change la pierre en cadavre.

« L'archaïque n'est pas naïf; l'archaïque n'est pas fruste. L'art archaïque est le plus pénétré et le seul harmonisé à l'universel; c'est l'art à la fois le plus humain et le plus éternel; tout esprit court, effrayé par la nudité si hautaine du vrai, le trouve fruste parce qu'il est trop loin de lui.

« *La vie a été mon école.* »

La définition de l'archaïsme donnée par Bourdelle est contestable. Ce dont on ne peut douter c'est de sa volonté d'extraire de la vie, à l'exemple des anciens, une vérité humaine et générale, d'avoir eu l'horreur d'un art trop proche d'un réalisme qui, dit-il si justement, « change la pierre en cadavre ».

En rapportant dans les pages suivantes ses jugements sur les plus grands artistes de tous les temps, nous ne voulons qu'éclairer plus exactement son propre effort.

Dans les innombrables feuillets que Bourdelle a couverts de sa grande écriture, tantôt droite, tantôt penchée, il nous faut bien avouer que nous n'avons trouvé qu'un petit nombre de brèves confidences sur les Grecs. On ne peut nier que Bourdelle les connaissait insuffisamment. Il n'est jamais allé en

Grèce [a]. Mais il a toujours été un pélerin passionné sur nos routes de France. Il a interrogé sans cesse nos vieilles églises, admiré l'art des imagiers romans ou gothiques et il saisit chaque occasion nouvelle de témoigner sa ferveur à leur égard. La Renaissance, au contraire, le laisse froid. Nous verrons les réserves que lui inspirent l'art de Michel-Ange et celui de Léonard de Vinci.

Qu'est-ce que l'art classique? demandait à quelques artistes *Paris-Journal,* en avril 1910. Bourdelle répond à cette enquête, — il répondait avec bonté à toutes celles des journaux, — et sa définition du classicisme est si large qu'elle exclut toute préférence exclusive ou étroite. « Pour moi, dit-il, toute œuvre bien vivante, humaine, profondément sincère et pétrie du dedans au dehors, mais établie, bâtie *par une suprême volonté de proportion du tout dans le un,* voilà l'œuvre classique. »

Ses classiques, ce sont, il le rappelle alors, Rembrandt, Rodin, Constantin Meunier, Carrière, Michel-Ange et... Cézanne. Société bien diverse, bien mêlée, d'où les Grecs sont exclus, et il conclut par ces mots :

« Tout ce qui sait enfermer la vie ardente, douloureuse ou heureuse, la vie vivante, innombrable, dans l'ordre, dans la justice de la vérité générale dans la mesure de beauté universelle, tout cela est classique. »

(a) Bourdelle ne connaissait de la sculpture grecque que ce qu'il en put voir au Louvre, à Londres, à Bruxelles, à Dresde, puis en Italie.

Un large éclectisme, telle est la loi de Bourdelle. « Il n'y a pas de style spécial pour mon admiration, écrivait-il encore le 3 mars 1910; s'il contient du beau en lui, tout style, quel qu'il soit, doit avoir notre admiration. »

Bourdelle a cependant plus que nul autre le sens de la tradition, mais d'une tradition qui écarte et condamne toute imitation. Il ne comprendrait pas une admiration pour un passé lointain dont ne jaillirait pas une œuvre reflétant l'âme de son temps. Notre vie est d'autant plus riche qu'elle est plus chargée de souvenirs de beauté.

« C'est d'antiquité, écrit-il, qu'est faite notre aurore. C'est au monde entier que répond notre nouveau cœur et plus les hommes sont nouveaux, plus de temps, plus d'espace, plus d'aïeux et plus de divin forme leur âme.

« Nous baignons dans plus de jeunesse à mesure que nous résumons plus d'ancien. » (4)

Au Musée du Cinquantenaire, à Bruxelles, lors de la visite qu'il y fait en 1914, Bourdelle médite sur Phidias et il écrit sans atténuer sa pensée ce qu'il éprouve devant son style. Il n'hésite pas à porter contre lui l'accusation formelle d'avoir *menti au marbre* et d'avoir donné, un des premiers, un exemple de fausse éloquence. Voici, au surplus, ce passage si curieux, où l'influence de Phidias sur la sculpture romaine — et il aurait pu ajouter sur la sculpture de la Renaissance — est impitoyablement dénoncée :

« Dans le grand hall, Rome se dresse dans ses œuvres; elle se drape trop à l'exemple de Phidias

qui, hélas! *mentit un des premiers au marbre,* mais dans un langage si beau qu'il fit croire qu'il était admirable de voiler le marbre dans tous les plis et le trompe-l'œil de fausses étoffes.

« L'imitation servile est la chute de l'art. Celui de Phidias, si grand encore, s'abat par ce défaut de la hauteur du ciel. » (5)

C'est cependant à un marbre antique « tout palpitant d'éternité », à un marbre de Phidias qu'il songe en voyant danser Isadora Duncan. Mais sa danse vivante a le rare privilège de « sculpter les pensées sans cassures ».

Il exalte, certes, au temple d'Olympie le Zeus de Phidias (a) « avec son front en plan d'éternité », « qui a pendant des siècles éclairé tous les penseurs grecs » et aussi l'Apollon sculpté (b) dans la partie centrale du fronton ouest du temple. De ce temple austère il admire « le tumulte ordonné, les héros levés comme des vérités ».

« Ses sculptures, déclare-t-il, éclairaient leur génie du conseil des étoiles... O temple d'Olympie, quand on a pu calculer devant toi qu'aucune fleur soit d'espace, ou de plante et que nul fruit n'a le parfum élevé de tes marbres, l'esprit conçoit en nous une telle clarté que plus jamais aucun univers ne l'étonne. Rien de tout l'univers concret n'est l'équivalent de tes rythmes. » (6)

(*a*) « Assis sur un trône d'or et d'ivoire » suivant la description de Pausanias. Original disparu.

(*b*) Découvert par les Allemands au cours des fouilles entreprises par eux de 1874 à 1880. C'est à Dresde que Bourdelle le vit. Mention de ces deux œuvres ainsi que du Thésée, du Parthénon dans les leçons de la Grande-Chaumière sur Léonard de Vinci (10 et 17 mars 1910).

Nobles hommages et qui ne surprennent pas. Mais Bourdelle ne voit dans la sculpture grecque que raison. Alors qu'il y cherchait une âme, une âme aujourd'hui envolée, il y trouve surtout d'admirables rythmes, des tentatives heureuses « d'harmoniser les nombres ». (7) Interrogeant précisément le Zeus d'Olympie, il s'étonne de constater que « la proportion était *dans ces temps de raison héroïque,* la base de toute expression ». Immense altitude d'esprit, note-t-il. Pourtant il ne peut pas ne pas marquer son étonnement du fait que le Jupiter de Phidias, « touchant des pieds le sol équilibré de marbre », atteignant du front le toit du temple, ait semblé en « accepter toute l'étroitesse ». (8)

Le temple grec a beau être pour lui digne d'un pieux et déférent pèlerinage « de l'admiration de son cœur prosterné », l'Acropole a beau lui sembler « un petit rocher qui par ses grands débris demeure la plus haute cime du monde, où le penseur puisse prier », en dépit de l'émotion que provoquent en lui la noblesse et la sérénité du Thésée du fronton occidental des métopes du Parthénon (a), quelle leçon attendre de la lumineuse Athènes qui ne puisse se trouver ailleurs? « Sans doute elle élève en marbres purs *la raison éternelle* », mais « dans ses murs d'équilibre sculpté, sur ses frontons formés d'aurore »,

(a) Vu à Londres.

elle ne garde « que l'immense tourment de la face des dieux ». (9)

Il sait faire son profit de la leçon que nous donne le Parthénon :

« Le Parthénon est une de ces œuvres si hautes que chaque tronçon, chaque débris y ont leur éternité, leur essentialité, car tout petit volume y est pensé pour la loi du plus grand, pour la loi générale du peuple entier et le temple entier ne s'arrête pas à lui-même, il s'apparente à l'espace et bien plus encore. »

Mais « depuis que vint le Dieu unique », depuis l'ère chrétienne, « de par le fils du charpentier liant comme gerbes de blé les candides épis de foi », Bourdelle estime que nous avons « déplacé nos certitudes ». Au Zeus de Phidias heurtant de son front le sommet du temple d'Olympie, il préfère « le grand Crucifié, nouvelle incarnation de Zeus, s'érigeant sous la haute voûte du chœur des cathédrales gothiques ». (10)

Dans cette préférence n'intervient aucune foi chrétienne. C'est l'artiste seul qui s'émeut. Pas plus que son père, « religieux sans le savoir, très loin des temples et des églises, car il portait toute droiture et toute justice en lui », Bourdelle n'adhérait à une religion quelconque.

« Beaucoup de grands esprits, déclare-t-il, annoncent la mort des dieux... Je n'y peux pas souscrire. Vous me trouverez inébranlable dans ma foi qu'il n'y a plus chez les hommes qu'un Dieu et que ce Dieu c'est notre pensée d'artiste, que ce Dieu c'est toute la pensée active, la pensée de beauté qui domine la force. » (11)

2. — *Le Maître d'Œuvre*
(Série de dessins de la Cathédrale de Reims).

J'entends par Dieu, écrivait-il ailleurs, « le plus grand total de beauté que l'homme puisse concevoir [12] ». Il estimait donc simplement que « si la France a dans l'esprit la mesure grecque », si « c'est notre loi de vénérer les Grecs, le beau génie français a la même clarté [13] ».

C'est à l'art roman et à l'art gothique qu'il va demander cette clarté dont sa nature éprouve le besoin, à condition que, selon son vœu le plus cher, elle renferme à la fois « calcul et rêve ».

Bourdelle portait en lui de tout temps, dès sa jeunesse languedocienne, un amour profond qui grandira d'année en année, pour ce qu'il estimait être nos vraies sources nationales. Dans un article sur le graveur Bresdin que *la Vie* a publié en mars 1915, il précisait avec force et avec toute la netteté souhaitable, sa position vis-à-vis de l'art de France.

« Nous, hommes de France, c'est par les arts chrétiens que nous avons atteint le faîte de la beauté; notre art divin monte de la foi populaire ardente. »

Il concluait mélancoliquement et non sans quelque raison, par ces mots qui restent toujours vrais :

« Comme nos sources nationales ne sont pas enseignées chez nous, hélas! voilà bientôt un demi-siècle que je travaille pour arriver à leur rencontre...

« Seraient-ce maintenant nos Romains artificiels de la rue Bonaparte à Paris qui nous font de l'art national?

« Nous avons vu surchargés de commandes, d'honneurs, d'emplois, tous les déserteurs des lois d'art

de notre race, de tout notre goût, du bon sens, de notre fort esprit de mesure.

« L'art d'économie et d'intégrité du matériau employé, la science des structures générales... tout ce savoir de nos vieux maîtres d'œuvre, quel mépris grotesque ils en font!

« L'art d'adresse niaise se perpétue chez nous, hélas! par nos officines d'école; on ne descend pas là des grands arts d'Italie, ce n'est que du faux romain que l'on érige sur tous les piédestaux politiques de France.

« On ne respecte plus le marbre; au lieu de lui laisser comme un parfum de force des montagnes, ainsi que faisaient nos aïeux, on l'amincit en de fades cocottes, on le dissèque en des boxeurs de music-hall; le marbre pur on le fripe en chiffons honteux, on en fait comme de la tripe déshonorée avec de la laideur obscène. » (14)

Bourdelle va étudier passionnément notre art roman dans nos plus vieilles églises, celle de Moissac, la plus voisine de Montauban, celles plus humbles, plus modestes, dont ne parle aucune histoire de l'art, de Plurien, de Mortain (Manche), d'Azy, d'Eu (église de Saint-Laurent (15)), de Domfront (Notre-Dame-sur-l'Eau), de Maîche (Doubs), de Saint-Martin de Trôo, de Lavardin (a). Il les aime pour leur simple langage proche de celui du peuple, pour la même raison qui lui faisait goûter surtout, chez les Grecs, l'art des rustiques potiers. Qu'elle est touchante sa méditation à Saint-Martin de Trôo, petite église sans ornement qu'il voit « à la même altitude de beauté

(a) Plurien (Côtes-du-Nord), Azy (Cher), Eu (Seine-Inférieure), Domfront (Orne), Troô (Loir-et-Cher), Lavardin (Loir-et-Cher).

que les grands chefs-d'œuvre de l'art » !

« Cette modeste église laissée seule en haut de ce village qui d'en bas s'efforce de s'élever près d'elle, cette tranquille église avec son vieux beau style roman angevin, fait songer aussi aux coiffes si bien ordonnées et entièrement blanches appelées « coulines » et que portent le dimanche les vieilles femmes du pays. Car il y a dans tout cet art ancien de France du bon ordre familial, il y a l'alternance des saisons paysannes, il y a dans cet art la loyauté tranquille de la terre...

« O sainteté des murs romans! Grand style chaste! » (16)

Son trouble devant l'église collégiale de Lavardin lui fait écrire ces mots :

« Dans mon cœur cette église élève une telle moisson de lys des champs, que l'ombre immense du Parthénon des Grecs chancelle dans mon âme, sous l'indicible floraison de l'art des artisans chrétiens de France...

« Je tremble dans mon cœur, je tombe à genoux et tout mon esprit monte; je sens que je reviens à ma fierté d'adolescence, près de mon berceau, tant cet art des grands géniès purs nous berce maternellement. » (17)

En étudiant de près, en septembre 1921, l'église de Moissac et son fameux tympan, il sent se confirmer en lui la grande loi qui a été la loi essentielle de sa propre production :

« Ce n'est plus de la sculpture seule, c'est à la fois de l'ornementation et de la grande statuaire unie à l'architecture. » (18)

« Je tiens l'art roman, écrivait-il un an plus tôt, en 1920, comme l'expression plastique la plus droite, la plus pure et la plus éclairée de la pensée constructive et décorative chrétienne.

« C'est dans les basiliques romanes que je me sens absolument tenu dans les nombres de vérité.

« La bâtisse romane est à la fois *calcul et rêve;* dans la loi de cet art l'initié peut reposer sa foi sur les assises de raison. » (19)

Outre l'expression la plus pure de la pensée chrétienne Bourdelle voyait enfin dans le roman, plus encore que dans les chefs-d'œuvre grecs, le vrai berceau du génie français.

« L'art roman est l'art organique, logique, il est le temple généré conçu en traits universels.

« C'est dans ce berceau d'absolu que se berce notre génie français. » (20)

Pour arriver à cette certitude Bourdelle dut faire, et tout seul, un rude effort. Il l'a reconnu lui-même lorsqu'il vit enfin clairement le but de ses études :

« Voici ma plainte, ma confession, mon immense regret.

« Il y a peu de temps encore, — il écrit ces lignes en 1919 — j'ignorais l'art de mes ancêtres romans; j'ignorais les sources antiques de mon pays; j'ignorais mes aïeux gothiques.

« Je savais bien qu'ils avaient existé, comme tout le monde le sait, mais je ne m'occupais pas d'eux, je n'allais pas vers leurs œuvres et si tout à coup j'étais allé vers eux, si je les avais regardés, je n'aurais pas su les voir dans leur vérité, dans leur beauté, tant elle est formidable et tant j'y étais peu préparé. Mais peu à peu j'ai pu aller vers eux, j'ai pu les comprendre moi-même, après avoir chassé *les faux chefs-d'œuvre que l'éducation officielle nous a à tous imposés.*

« Je sais à présent aller enfin auprès des chefs-d'œuvre du monde et nul ne dérange ma contemplation, *car leurs abords sont déserts.* » (21)

Si notre génie a commencé à s'exprimer

dans l'art roman, Bourdelle suit dans l'art gothique son épanouissement. Il médite inlassablement devant Notre-Dame de Paris et de Reims. En janvier 1910, redoutant pour Notre-Dame la menace des inondations de la Seine, il laisse monter de son cœur la plus émouvante des prières, alors que, comme Renan devant l'Acropole, il en avait compris la sublime beauté.

« C'est bien là ta loi d'éternité, ton lot de splendeur grave et grande et si tendre, c'est bien parce que l'homme y sculpta ses faiblesses, ses élans, ses angoisses, sous ses formes à lui, et ses croyances comme ses désespoirs, que tu es vivante, ô architecture haletante.

« C'est bien parce que tu es née du cœur frémissant de l'humanité que tu es comme mouvante et permanente, ô cathédrale, ô vaste livre d'art : c'est bien là ton trésor impérissable, ô grande aimée en vain méconnue et souillée et pillée, mais toujours intacte en ta loi...

« Aux alentours de toi, grande mère gothique, tout est rapetissé, et hideux, pas un édifice, pas une figure qui hors de toi soient solidement dressés et vivants, pas un monument, pas un piédestal qui présente un détail, une statue épousant ses entours; figures et piédestaux ou murailles modernes sont toujours en conflit entre eux et en conflit avec les lois organiques de tout! Pas un ornement, pas une statue pris en eux-mêmes qui, à l'exemple de tes sculptures authentiques, puissent présenter des profils de saillie mesurés, adaptés à des profils de profondeurs, des plans extérieurs enchaînés à des plans intérieurs, aux ossatures constructives. »

Bourdelle se souvenait-il de Renan? C'est possible. L'élan est le même que dans la *Prière*

sur l'Acropole, l'objet de l'adoration est différent, la conclusion est identique :

« Toute noblesse a disparu, disait Renan. Les Scythes ont conquis le monde. Il n'y a plus de république d'hommes libres; il n'y a plus que des rois issus d'un sang lourd, des majestés dont tu sourirais. De pesants Hyperboréens appellent légers ceux qui te servent. Une pambéotie redoutable, une ligue de toutes les sottises étend sur le monde un couvert de plomb, sous lequel on étouffe. »

« Tout le bric-à-brac actuel, écrit Bourdelle, est vide et soufflé, tout est petitement vu, rien de ce qui est triomphant ne sait partir de l'accidentel humain pour aller jusqu'aux lois d'éternelles permanences, rien ne va vers la vérité, on déserte la nature en général, il n'y a plus de passion célèbre, plus de cris, plus de volonté, aimés, soutenus. Le plagiat est le roi du monde...

« Mais toi, géante basilique, tu détiens la clef des savoirs.

« Le moindre de tes détails est de conception générale et pénètre tous les ressorts. Tu es toute simple, une et innombrable à la fois... Tu restes haute, lointaine, immuable.

« Et je le conçois, tes lois d'art sont faites de forces spirituelles, tu ne peux mourir tout entière jamais..., on voit bien que tu es sûre de l'avenir...

« Toi, haute et grande mère, toi notre bonne cathédrale, sauve par ta beauté la suprématie de l'esprit..., sauve l'art de France et du monde, sauve l'âme de la Cité. » (22)

« Le monde ne sera sauvé, pensait de même Renan, cherchant auprès de Pallas Athéné la sagesse et la beauté dont la France eût pu lui offrir maints exemples, qu'en revenant à toi, en répudiant ses attaches barbares. »

Reims n'est pas pour Bourdelle l'objet d'une moindre vénération. Que de pages lyriques il a écrites devant sa cathédrale et comme la série des dessins exécutés pendant la guerre, alors que le chef-d'œuvre était menacé par les obus d'une totale destruction, disent plus éloquemment encore, avec le martyre de son cœur, la profonde admiration qu'avait conçue Bourdelle pour « les tâcherons artisans des pierres et les divins ouvriers constructeurs » qui exécutèrent cette œuvre incomparable. (23)

Qui oserait décider, en ce débat éternel entre la beauté antique et la beauté moderne, qui a raison de Bourdelle ou de Renan? Bourdelle, sans doute, vénère la tradition. Mais son attitude n'est pas celle de ces « nécromants » dont parle Léon de Laborde qui, fanatiques du passé, se font « les fossoyeurs de l'art ». Il n'imitera pas plus le gothique qu'il n'imitera les antiques; il cherche uniquement dans le passé des leçons de vérité :

« Aime la vie, donne à ta pensée des aliments purs et vivaces, si tu veux exister vraiment.

« N'imite pas les pilleurs de Musées qui construisent de faux miroirs d'humanité. Ils sont comme des profanateurs de tombes éternelles et leurs œuvres, imitant gauchement, sont ce que l'orgue de barbarie est au maître compositeur.

« Ils nous présentent des fruits morts dont nous devons détourner nos faims hautaines. » (24)

Il disait encore dans une conférence faite à « Student Hostel » en 1910 : (25)

« Méditons-nous! Refaisons nos forces dans l'art vivace épars sur notre sol!

« Sachons toujours reforger nos âmes dans ces sublimes ruines de pierre et de marbre purs qui sont nos flambeaux éternels.

« Châteaux raidis sur les hauteurs, calmes églises, inégalables cathédrales où veillent des anges obscurs, lumières d'esprit palpitantes qui étoilez la nuit humaine, vous êtes, pierres dressées, gravées, grandioses ou charmantes, vous êtes à jamais nos anges gardiens vénérés. »

---

(1) Leçon de la Grande-Chaumière, *La diversité des hommes et les inutiles travaux*, 25 mai 1911. — (2) *L'âme créée par l'homme*, octobre 1912. — (3) 15 septembre 1913. — (4) Notes autographes, avril 1910. — (5) Bruxelles, *Le Musée du Cinquantenaire*, 1914. — (6) *Conférence du Louvre*. — (7) *Léonard de Vinci*, 10-17 mars 1910. — (8) *Le visage changeant des dieux*, 7 décembre 1911. — (9) Manuscrit sans date, vers 1905-1907 probablement. — (10) *Conférence du Louvre*. — (11) *L'homme dans la nature et dans l'art*, 22 décembre 1911. — (12) *L'art est l'harmonisation des nombres*, 10 février 1910. — (13) *La Grèce et les événements balkaniques*, septembre 1912. — (14) C'est d'après le brouillon intitulé : *A propos de notre demain; l'art de France pour après* 1914-1915, daté de Montauban, 25 mars 1915, que nous faisons ces citations. — (15) *Méditation sur le chef de Jésus de Nazareth*. — (16) *Les humbles chefs-d'œuvre de France*, parus dans la *Revue bleue*, 21 mai 1911. — (17) *Les humbles églises de France*, 21 avril 1910. — (18) *L'amour de l'Art*, numéro de septembre 1921. — (19) *Id.*, juin 1920. — (20) Septembre 1921. — (21) *L'art de Rodin*, paru dans *La Vie*, avril 1919. — (22) *L'art de Notre-Dame se dresse et veille sur Paris*, 26 janvier 1910; paru dans *La Vie*, 31 mai, 7 juin 1913. — (23) *Cf.* le chapitre de ce livre sur les dessins de Bourdelle, Leçons de la Grande-Chaumière des 24 et 25 mai 1910 et Notes autographes du 6 juin 1913. — (24) *L'art est l'harmonisation des nombres*, 10 février 1910. — (25) Conférence parue dans la *Revue bleue*, 21 mai et 21 avril 1910.

III

LA PENSÉE DE BOURDELLE

SES JUGEMENTS SUR L'ART, DE LA RENAISSANCE AUX TEMPS MODERNES

Un chef-d'œuvre contient toujours l'énigme d'une race.
A. BOURDELLE.

A l'enthousiasme de Bourdelle pour le roman et le gothique où il distingue, outre les qualités d'ordre, de mesure, de discipline, l'expression parfaite du tempérament d'une race, de la race française et surtout, j'y insiste, de la race paysanne, où il admire un art « qui n'est jamais dans la main, mais toujours dans l'esprit », ne pouvait correspondre une réelle sympathie pour l'art de la Renaissance. Que Bourdelle nous parle de Michel-Ange, de Léonard de Vinci, de Donatello, de Verrochio, — on trouve peu de chose dans ses papiers in-

imes sur Raphaël, — presque toujours les réserves dépassent les éloges.

Bourdelle connaissait l'Italie à peine mieux que la Grèce. Il n'y fit que deux voyages. Il se rend en 1914 à Venise et à Ravenne. Il goûte alors la splendeur de Saint-Marc; il admire les mosaïques de San Vitale et de Sant'Apollinare. Un autre voyage, en 1922, le conduit à Florence, puis à Rome et à Naples, en compagnie de l'architecte Perret. Ils rencontrent à Rome Henry Lapauze qui les accompagne dans quelques visites aux églises ou musées. Le *Bulletin de la Vie artistique* (1) a publié sous la plume de Mme Daria Guarnati, fille de Henry Lapauze, un résumé des impressions d'art de Bourdelle. Fra Angelico l'enchante et il s'extasie devant ses fresques du Vatican, comme il s'était extasié devant celles de Florence; il fait quelques réserves devant les sibylles de Raphaël à l'église de la Pace; ce qui l'intéresse le plus de Raphaël, c'est la Galatée de la villa Farnésine. Là son enthousiasme déborde. Il en devient indulgent pour Jules Romain. Il passe sans mot dire devant les statues de Bernin. Michel-Ange lui en impose par ses fresques de la Sixtine; il est même à ses yeux plus grand peintre que sculpteur et, devant le Moïse de Saint-Pierre-aux-Liens, il hésite...

« L'œil scrutateur, sa barbe dans la main, écrit Mme Guarnati, il le considère tour à tour de face, de droite, de gauche, enfin s'exclame :

« Eh bien non! Ce n'est pas un artiste! Regardez

tous ces noirs : sur le front, un noir; sur la face, un noir; sur le cou, un noir; un artiste n'aurait pas fait ça... C'est un prophète, un visionnaire.

« Et il ajoute, après une pause : C'est tout de même le plus grand sculpteur de l'Italie. Il déborde l'Italie. »

Dans un manuscrit dont il sera question plus loin, projet d'un livre de Bourdelle sur Rodin, on trouve sur Michel-Ange, sur son Penseur et sur son Moïse, une condamnation aussi sévère, mais mieux motivée :

« On ne peut comparer des attitudes plus admirables, on ne peut mieux composer que dans l'une, *le Penseur*, une des plus nobles actions de l'homme et dans l'autre, *le Moïse*, une expression presque divine.

« Et pourtant il faut oser le dire lorsqu'on a su le sentir et qu'on a su en amasser les preuves, ces deux œuvres, filles d'un très grand esprit sont plutôt du monde théâtral et du mode littéraire, qu'elles n'appartiennent aux grands principes sculpturaux.

« Elles contiennent dans leur superbe mimique tout une décadence; elles ouvrent l'ère de l'art pour le geste et c'est l'oubli de la grande aînée, la loi souveraine de la beauté, la loi des constructions, la mimique du geste rempacée par l'émouvant sublime des justes constructions. (a)

« Et c'est ici que nous devons monter. »

Un rapprochement entre Léonard de Vinci

(a) Comparer le jugement de Bourdelle avec celui de Delacroix sur Michel-Ange en tant que peintre : « Le dernier des antiques est infiniment plus savant que tout l'œuvre de Michel-Ange. Il n'a connu aucun des sentiments, aucune des passions de l'homme. Il semble qu'en faisant un bras et une jambe, il ne pense qu'à ce bras et à cette jambe, pas le moins du monde à son rapport je ne dirai pas seulement avec l'action du tableau, mais avec celle du personnage auquel il fait le membre. » *Journal*, 4 octobre 1854.

et Michel-Ange explique différemment l'attitude de Bourdelle à l'égard de ces deux représentants de la Renaissance italienne.

« Ils ont tous deux, remarquait-il en 1910, une face immuable; ils savent des formes apprises, ils sont sûrs d'eux; *l'amour inquiet, jamais assuré de posséder le vrai,* vaux mieux. »

« Dans ses manuscrits de l'Institut de France, près d'un entassement de beautés de tout ordre, disait encore Bourdelle, le grand Léonard fléchit souvent, pour avoir trop de foi en des procédés finis, arrêtés, morts. » (2)

De tels jugements sont-ils bien justes pour Michel-Ange et Léonard de Vinci? Evidemment non. On aime à leur opposer cette méditation de Bourdelle devant le masque de Buonarotti :

Ce masque dur garde une vie anxieuse,
Dans l'œil ouvert le songe intense a fait son lit;
Sous le pont qui se voûte en ligne douloureuse
Souffre l'âme d'un Dieu que la tristesse emplit.

Sur Vinci, Bourdelle s'est expliqué ailleurs plus clairement. Nous retrouvons à son propos une formule que Bourdelle appliquera à bien d'autres artistes, à Rodin notamment. L'art de Vinci ne reflète pas assez l'âme de la foule, l'esprit de la race; c'est *l'art d'un solitaire* et rien n'est plus blâmable aux yeux de Bourdelle. Si l'art gothique l'a conquis, c'est que cet art traduisait mieux encore que l'esprit d'une race, l'âme du peuple.

« Je vénère, — dit-il de Vinci, — ce très grand artiste, ce grand seigneur de l'esprit et je l'aime; mais *c'est un génie solitaire.*

Il n'est pas avec les humbles si grands, ceux du peuple, avec la naïveté si profondément voyante de vérité surtout des Primitifs français. *Il n'est pas d'une collectivité.*

Il ne puise pas à l'éternelle source des traditions; il n'y a pas en son art comme une force de famille, comme l'ont les plus grands. » (*a*)

En 1912, la Joconde vient d'être volée au Louvre. Bourdelle ne la regrette pas. Il lui préfère d'abord, et non sans raison, Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant Jésus du Salon carré. « Vinci, dit-il, est là tout entier. » Puis méditant sur le visage énigmatique et sur le sourire de la Joconde, il rêve d'un autre visage qui le trouble bien davantage :

« La grande Joconde, celle-là plus belle que celle du grand Vinci, c'est le visage de la France aux traits aussi mystérieux, plus impénétrables encore, un peu désabusés parfois, souvent aussi empreint de tous les enthousiasmes et de toute la force d'esprit et c'est bien celle-là, nobles hommes français, qu'il nous faut bien savoir garder, car elle est bien plus belle que celle du Musée qu'on a laissé partir. » (*b*)

Bourdelle comprend mieux Donatello et

(*a*) Leçons de la Grande Chaumière, 5 janvier 1912. Variante de Bourdelle dans un de ses brouillons : « Léonard est certes un grand seigneur de l'esprit, mais il est solitaire. Il n'est pas avec les humbles si grands! Il n'est pas peuple profond; il n'a pas cette vérité des primitifs italiens et français. Vinci n'est pas d'une collectivité de penseurs; il rayonne à part; il s'isole. Il n'a pas en son art comme une force de famille, comme l'ont les plus grands esprits. »

(*b*) 5 janvier 1912. Variante de Bourdelle : « La grande Joconde, celle-là plus belle que celle de Léonard, c'est ce visage de la France monumentale, cette France aux traits encore plus mystérieux que ceux de Monna Lisa et c'est bien cette Joconde là que tout homme qui pense doit s'efforcer de maintenir. Or on la détruit de partout. »

Verrochio. Au premier il reproche pourtant de n'avoir pas haussé sa sculpture au-dessus de ses émois personnels.

Il voit Donatello « sensible et frissonnant mais effrayé et attachant ses troubles d'art dans des nombres sculptés et laissant malgré lui ses assauts personnels troubler trop la pierre froissée ». (3)

Quant à Verrochio, comment ne l'aimerait-il pas, surtout à l'époque où il a entrepris l'exécution du monument d'Alvear?

« Verrochio, plus sanguin et plus âpre, raidissant le reitre de bronze, supportant mal le casque de fer et la terrible armure et poussant le cheval au bord du piédestal; car c'est lui qui est Colleone. » (4)

Ce serait à peu près tout pour la Renaissance, si nous n'avions pas la suite de cartes postales écrites pendant le voyage d'Italie par Bourdelle à sa fille, âgée alors de onze ans, et où il nous livre entièrement sa pensée avec toute la candeur et la franchise de ses impressions premières.

Il comprend les primitifs italiens bien plus profondément que les maîtres de la Renaissance; il aime, dans les édifices de l'architecture, les églises romanes ou byzantines; il n'a aucune admiration pour les palais italiens ni pour les églises du XVIe siècle. « Saint-Pierre de Rome, note-t-il, pas beau, pas religieux, mais colossal. »

De Rome il écrit le 29 septembre à sa petite « Poucette » :

« Pour connaître Rome il faut des mois. On se fait une idée de l'ensemble.

« Je voulais surtout voir la qualité de son art; elle est inférieure. Les plus belles choses sont antiques.

« Raphaël est entre deux mondes, un païen et l'autre religieux; il n'est d'aucun des deux absolument, mais il est du monde de la grâce.

« Rome est comme Raphaël, ville entre paganisme, beauté profane et beauté sacrée. Le profane est visible, le côté saint caché, aux catacombes. Les églises de la papauté sont des salons mondains. La foi s'y appelle dévotion mondaine. La Religion est plus belle et plus modeste que cela. »

L'église qu'il admire le plus, c'est à Pœstum, le Panthéon d'Agrippa :

« Il est la plus belle chose vue en Italie avec les peintures grecques à fresque et quelques marbres, œuvres grecques qui sont ici au Musée. »

A côté des Grecs ne trouvent pleinement grâce à ses yeux que Cimabüe, Giotto, Piero della Francesca [a], Beato Angelico. « Ce sont des saints du grand art de la fresque qui rendent, eux surtout, par leurs œuvres, le sol italien sacré. » Les compositions de Giotto à l'église de Saint-François d'Assise sont l'objet de son admiration. Beato Angelico l'émeut « jusqu'aux larmes ». « C'est un homme-ange peintre. » « Fra Angelico, dit-il encore, est de la grâce du cœur et de celle du corps aussi. Avec Michel-Ange il est un des sommets de l'art italien, vraiment italien. »

Je crois qu'il faut attribuer plus de sincé-

(a) Ou Piero dei Franceschi.

rité à ce jugement sur Michel-Ange, si sommaire soit-il, qu'aux critiques un peu dures qui ont pu échapper à Bourdelle en un moment d'humeur et que nous a contées, non sans quelque malice, Mme Guarnati. Il reste cependant de l'impression qu'elle a notée devant le Moïse, et aussi de quelques autres jugements rapportés ici, que, devant l'art de Michel-Ange, Bourdelle était partagé entre l'admiration profonde pour la noblesse de sa pensée et un certain agacement pour la rhétorique grandiloquente que traduit parfois son art, si contraire à ce que Bourdelle considérait comme l'idéal de la sculpture.

Au XVIIe siècle, un seul artiste trouve grâce aux yeux de Bourdelle, un indépendant, celui qui ne sut pas et ne voulut pas se plier à la discipline de Versailles, le grand Puget, « pétrisseur du cœur de la pierre qui, ramassant dans son dessin l'aigre sueur, le sang âcre du peuple, les brasse en ses cariatides qu'écrase le Palais des Lois ». (5) Bourdelle a écrit à plusieurs reprises des pages éloquentes sur ce génie révolté, « profond, impétueux et grand, parce qu'il fut bon, apitoyé ». (6) Il l'aime précisément pour n'être pas « le fils de la Massilia latine, encore moins de la grecque Phocée », mais pour être « un flot de la mer marseillaise ». (7)

« Puget, ce grand prisonnier de son siècle, ce Milon du goût surchargé, le grand Pierre Puget se dresse et se débat dans le pesant style royal, il s'y

entrave davantage quand il travaille pour Versailles, car à Versailles le cadre n'est pas fait pour lui.

« Certes, dans la mêlée notre lion a jeté la perruque! Il a remontré l'ossature, la noblesse du front de l'homme. Une part de clinquant de cour est reflétée par cette âme libre du peuple.

« S'il eût pu sortir du baroque dans l'écriture de son art, il resterait un des plus hauts flambeaux chez les initiés d'entre les statuaires. »

Bourdelle exalte surtout en Puget le sculpteur des proues de navires, « le maître d'œuvre charpentier », mais il ne cache pas sa sympathie même pour celui qui « fait trembler le marbre devant lui », comme disait Puget, dans une lettre à Louis XIV. Plusieurs fois, du reste, Puget a vu et compris, selon Bourdelle, la grâce de la pierre.

« La Vierge attachante et si tendre, celle que le héros délivre, Angélique enfermée dans son marbre du Louvre, s'échappe du style royal; elle est de toutes les époques; elle est notre sœur de souffrance, son sein rougit comme l'aurore, tout cœur d'homme s'élance et veut la secourir, tant elle fleurit sous les yeux.

« Mais pourquoi faut-il que le Roger et tout le reste de ce groupe opprime ce morceau sublime? La virtuosité furieuse a troué le marbre divin. Et c'est l'époque! C'est ce terrible baroque qui est la victime avec le douloureux Puget.

« Voilà le fardeau de Puget. »

« Son âme, écrit encore Bourdelle, a manqué de mesure; s'il dramatise les surfaces, il ne sait pas toujours se concentrer en nombres; aussi sa pierre mord son poing; elle accapare un seul détail au lieu de mordre notre esprit dans l'étau plus fort des ensembles. » (8)

Et Bourdelle termine par ce jugement contradictoire avec l'accusation plus qu'étrange portée contre Michel-Ange de « savoir des formes apprises » :

« Comme l'immense Michel-Ange, Puget, pour parler par les formes, *a forgé lui-même ses mots.* »

Ne demandons pas trop de logique aux jugements passionnés de Bourdelle sur les artistes. Voyons-y surtout l'expression de son ardeur à les vouloir comprendre et, plus encore, sa préoccupation constante d'opposer aux fins diverses qu'ils poursuivent, son idéal personnel, tel qu'il le fixe après de longs tâtonnements, orienté de plus en plus vers une volonté de synthèse « assemblant l'unité ».

Tout l'art de Bourdelle tient dans cet effort. C'est ne pas le comprendre ou c'est le dénaturer que d'y chercher des reflets d'autre sorte.

Dans notre XVIIe siècle, Bourdelle ne voit, en somme, en dehors de Puget, que l'aboutissement d'une tradition qui, « par un saut brusque en bas », a créé ce qu'il appelle dédaigneusement « le style potelé ». Elle a trop emprunté, pense-t-il, aux Grecs de la décadence et à la Renaissance.

Du XVIIIe siècle, il parle à peine. Il n'en comprend pas l'esprit, le raffinement, l'élégance. « L'homme règne, écrit-il, l'art attend. » Est-ce à cette époque qu'il songeait, malgré le grand Houdon qui, en dépit de sa Diane, occupe une place bien au-dessus de tous les

sculpteurs de son temps, lorsqu'il écrivait : « La grande Vénus grecque est traitée de lourde paysanne, mais on en crée qui sont des dames de boudoir » ? (9) On n'ose en décider. Toute la sculpture moderne, depuis les gothiques, lui paraît mériter cette qualification méprisante.

Le XIXe siècle enfin trouve grâce à ses yeux. C'est ici que sont ses vrais maîtres, avec les gothiques : Rude, Carpeaux, Barye, Dalou. Il le déclare en 1923 à l'*Echo de Paris* (10) qui avait entrepris une enquête pour savoir quels sculpteurs et quels peintres sont les plus représentatifs du génie de la race.

« Le grand Puget, Houdon, Carpeaux, Dalou, Rodin et tous leurs lieutenants, écrit Bourdelle, sont les Bacchants divins, mais (il faut toujours que Bourdelle restreigne l'éloge) égarés, perdus au loin de l'ombre du jeune Bacchus, dieu de l'ivresse harmonieuse. Ils sont très grands, mais séparés, hélas! du Temple en marche que constituait le cortège dont ils ne savent pas la fureur mesurée. »

Bourdelle a toujours eu de la répugnance pour des œuvres sculptées qui oublient de se discipliner, de se conformer à l'idéal qui est le sien depuis qu'il a senti sa vraie vocation enfermée dans ces trois mots : « Contenir, maintenir, maîtriser (11). »

Rien ne fait mieux comprendre sa pensée que la page d'une superbe envolée lyrique qu'il consacre à *La Marseillaise* de Rude (12) :

« Un artisan se lève; il entasse des blocs fermes comme son âme; il taille en citoyen des plans qui construisent l'hymne civique dans l'armée muette

des murs, dans la discipline de l'Arc. Ce grave ouvrier, cette abeille de la Patrie lui compose son miel amer où le laurier âpre domine : la Marseillaise.

« La masse du grand arc, sous l'impulsion de Rude, pousse ses membres hors des murs. Les blocs deviennent des héros; ils se regardent et écoutent et sur leurs fronts, formés de l'ordre des contours, ils s'étonnent de voir fleurir, comme un chant de l'architecture, la Marseillaise des profils.

« Sur le corps tendu de cet arc dont l'élan ressemble au torrent, les angles, les courbes s'engouffrent. L'âme humaine étend ses deux mains; l'aile du marbre se délivre et l'aspect agrandi de l'hymne ameute la forme et la pierre de son immense cri profondément creusé. Repose-toi, Rude, ton hymne éclaire les étoiles. »

Sans doute, et c'est sa vertu, Rude a « l'âme du citoyen »; « il clame au delà de la pierre, hors de la pierre virginale, il la possède et l'étreint humainement; il ne la laisse pas rocher ».

Mais, et voici tout de même la critique : « La Marseillaise du grand Rude laisse le grand arc immobile. Si Barye avait fait la Marseillaise sur le thème donné par Rude, c'est tout l'arc qui la construirait. Chaque pierre sculptée serait une voix se liant à celle des piliers et des voûtes. » (13)

Barye est sans conteste l'artiste que Bourdelle admire le plus avec Rodin. Sur Barye, « sculpteur et peintre et logiquement architecte », jamais aucune réserve ne se glisse dans les éloges que lui décerne Bourdelle :

« Celui-là soulève la France. Thérèse combattant le Centaure, c'est l'esprit maîtrisant la chair; c'est

le nombre dans le contour. C'est l'expression par la structure; c'est la chair remise à l'honneur de se hausser au langage calme des pierres et dans le feu ordonné de l'airain où le dieu Vulcain a soufflé. » (14)

« Barye, disait encore Bourdelle dans sa conférence du Louvre, sur *Les maîtres d'hier*, Barye semble directement enfanté par les lignes. Son regard tout intérieur mesure au-dessus des nations. N'étant pas compris par les hommes il a agrandi sa forme au rugissement des lions.

« Ayant analysé les tigres et les loups, il a fui l'homme, il a taillé le bronze des héros. Le Thésée vainqueur du Centaure c'est Barye s'élevant sur la bassesse des manants. Barye fondeur coula les bronzes dans son âme. »

« Il est si grand qu'on ne l'a pas pardonné. »

Carpeaux est jugé avec plus de sévérité.

« Carpeaux nous vient d'un autre plan; il semble avoir repris la cadence des Tanagras de décadence. Sculpté par lui tout un pan du Louvre sourit sous l'architecture inquiétée.

« Carpeaux a passionné l'argile; ses bustes frémissent d'ardeur et sa Danse, au seuil du théâtre, fait chanceler tout le portique. Carpeaux frappa l'architecture. Aux murs de pierre *il met des plans de chair*. L'art de Carpeaux n'est plus dans l'arbre; c'est un fruit détaché, tombé encore en fleur. » (15)

Un amusant portrait de Dalou n'est pas exempt d'âpre malice, encore que Bourdelle ait toujours conservé pour lui une profonde estime :

« Dalou est une ombre de Rude qui lui passa ses compas par Carpeaux. Entre la mesure du savant Monge et les bacchantes de Carpeaux, Dalou dresse un art politique. Son haut relief de Mirabeau porte le sceau du communard qui, en grand péril pour ses jours, sut se faire gardien du Louvre. Ce curieux

homme va de Louis David à Coysevox et Coustou. Le génie de Dalou est un compas sévère. Dalou est un puissant ouvrier... et une âme municipale. Sur un côté du chef, il portait la perruque. » (16)

A cette série de portraits crayonnés en quelques traits caustiques à la fois et lyriques, ajoutons celui que Bourdelle nous fait de Constantin Meunier. Il regrette que sa technique, sa science d'art ne soient pas à la hauteur de son inspiration, car il aime les sujets qu'il traite, en particulier sa figure de la Maternité [a]. Bourdelle se sentira plus ému pourtant devant les interprétations du même thème par Eugène Carrière. Constantin Meunier eut le tort, aux yeux de Bourdelle, de n'avoir pas cherché la vérité d'ensemble; il ne vaut que par la vérité du détail; il n'a pas su s'élever à la grande sculpture monumentale :

« Quand vous voyez une petite chose de Constantin Meunier, c'est très beau, mais ce qu'il a fait agrandi ne vaut rien. » (17)

Un jour qu'il séjournait en Bretagne, à Locronan, en janvier 1912, Bourdelle, à la suite d'une lecture, note dans ce style qui ne se débarrassait pas toujours de ses voiles pour laisser apparaître l'idée en pleine clarté :

« Je viens de lire ceci : Constantin Meunier n'a donné qu'une leçon. La voici : N'en prendre jamais et demeurer artiste.

« Voilà ce qu'il a dit. Il y a là une illusion funeste. Ce sculpteur était grand. J'ai vu de lui en Allemagne une ébauche superbe. Seule ou près de ses voisins

(a) Devenue *la Fécondité* dans le monument à Zola.

modernes, elle est une valeur. Mais près des grandes œuvres que le temps nous a laissées, cela n'existe plus beaucoup.

« D'ancien peintre il se fit sculpteur. Mais la sculpture a laissé les grands éclairs de cet homme à la porte. La sculpture ne vit pas d'éclairs. Elle en meurt et c'est une mort qui est belle. Voilà pour Constantin Meunier. » (18)

Bourdelle parle assez rarement de peinture. « Il y a une variété infinie pour l'art de peindre, déclarait-il dans *l'Echo de Paris* en 1923, tellement qu'on ne peut mettre en tête un seul berger; les troupes, les races en sont trop diverses; leur guirlande a trop de nuances. »

Sa correspondance seule, aujourd'hui bien dispersée, fournirait sur ce point des indications précieuses. Nous avons eu quelque peine à rassembler les témoignages suivants.

Une lettre de Bruxelles, où il travaillait à l'achèvement de son monument de Montauban, adressée en avril 1901 à l'artiste peintre Marie Bermond, contient des jugements d'une franchise qui ne laisse rien à désirer. Elle éclaire nettement les sympathies ou les antipathies artistiques de Bourdelle.

« Une salle au Musée moderne (plein d'infections), une salle admirable : Géricault, Courbet, Reynolds, Delacroix et, dominant le tout, Ingres, admirable!

« Rubens formidable.

« Un génie intempérant, avec de désagréables ronflardises à la Puech (*sic*), mais un sang admirable.

« Hercule de la peinture jonglant avec des poids titanesques. »

Mais voici, tout près, un Mantegna « sévère, sublime », dit Bourdelle :

« Il fait trembler tous les tons de Rubens.

« On dirait le penseur austère et doux, à la hauteur lumineuse, assis et rêvant le front vers le ciel près d'un large ivrogne rué parmi les croupes, les vins et les fleurs de la terre.

« Quel est le plus haut? — Ma foi, le cherche qui voudra, conclut-il; j'en vois la nuance et c'est tout et je la marque, mais ce sont là de grands fils du globe terrestre. »

Voici Brueghel :

« Brueghel (les trois) — *car il est trois frères, cet animal!* Ironie sauvage, rire acéré, peintres divins; ils peignent tout sans sourciller, leur main semble une aile d'ange, sans erreur, ni tremblement; ils ont des atrocités à froid qui font penser, des gaietés qui donnent la sueur de la crainte, ce sont des diables malins au grand cœur, des philosophes aux paroles peintes. »

Et puis Goya :

« J'oubliais dans la salle moderne un Goya rutilant, abattoir d'inquisition où des chairs brûlent, grillent, où des os craquent, c'est du sang, du feu, des cagoules, de la splendeur horrible et cela, de loin, semble une corbeille de fleurs aux roses riant leur rosée parmi des sœurs sourdement chaudes et des branches de feu sanglant. » (a)

(a) A quelles œuvres s'appliquent les jugements de Bourdelle? Il est bien difficile de le savoir. L'éminent conservateur en chef des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, M. L. van Puyvelde, a bien voulu, sur notre demande, nous écrire ceci :

« Il existait dans les Galeries, en 1901, lors du passage de Bourdelle 15 tableaux de Rubens et diverses esquisses de format réduit. » (Nous ne donnerons pas la liste de ces œuvres.) Il ajoute : « Aucun catalogue

Dans une autre lettre de Bruxelles, sans date, adressée toujours à Mlle Marie Bermond, je note encore ceci :

« J'ai eu avec Franz Hals des surprises, avec Rembrandt, avec Cuyp; pas avec Rubens. Il est tout entier à Toulouse en une seule toile (a). Si cette ville savait ce qu'elle possède, il y aurait une seule salle unique pour cette œuvre. »

De tous les peintres du XIXe siècle, en dehors de Carrière, et les quelques lignes consacrées à Goya mises à part, Bourdelle n'accorde son attention qu'à Ingres, un Montalbanais comme lui. Quelle différence entre leurs tempéraments! Si Bourdelle nous a laissé d'Ingres un admirable buste, dans une lettre à Mme D..., écrite pendant un séjour à Montauban et dont le brouillon (19) est resté dans ses papiers, il note la difficulté, surtout pour le public insuffisamment averti, de pénétrer la pensée d'un artiste « qui exècre tout ce qui ravit le commun ». C'est ce dédain pour le vulgaire, cette impossibilité de sentir avec la foule que Bourdelle n'aimait guère, nous le savons. Pourtant,

---

de notre Musée d'Art ancien n'a jamais mentionné la présence d'un tableau de Mantegna. Ne serait-il pas question du grand panneau de Girolamo da Cremona : *Le Christ entre Saint Thomas et Saint Jean Baptiste*?

« Quant aux œuvres de Brueghel, il s'agit de *la Chute des Anges rebelles* de Pierre Brueghel le Vieux, du *Massacre des Innocents* et du *Dénombrement de Bethléhem* de Pierre Brueghel II, dit d'Enfer.

« Enfin le Goya visé par Bourdelle est en réalité un tableau d'Eugenio Lucas, peintre madrilène, qui est intitulé *Scènes de l'Inquisition.* »

(a) Vraisemblablement *le Christ en croix entre deux larrons*, toile inachevée, vers 1630.

la probité de son art n'a pu manquer de faire impression sur lui. Voici cette lettre curieuse à bien des égards :

« Lorsque passant à Montauban, je vais au Musée d'Ingres organisé dans le manoir de briques sombres où se trouvait naguère aussi l'Hôtel de Ville, je cause seul à seul avec les travaux du vieux maître.

« Ingres, dans son Musée, me dit des choses brusques, roides, que je n'ose redire ici.

(Ce Ingres ne respecte rien!)

« Lorsqu'il analyse pour moi la centaine de ses dessins qu'il assure être de ceux qui donnent son total, dans la redite insupportable de l'immense nombre des autres,

« il me dit là des mots spéciaux, une sorte d'argot de métier et ce ne serait pour tout public, si je lui rapportais ces pensées du vieux maître, qu'obscurité et que malice.

« Ingres taille et retaille dans son œuvre; il en exècre tout ce qui ravit le commun; il retranche pour sa propre sévérité tout ce qu'en aime la horde dite artiste;

« il ne reconnaît comme lui étant essentiel que ce qui déplaît à la plupart des hommes.

« Si je ne me présente pas seul au vieux Musée, tout du superbe travail se tait. Ingres maussade se voile.

« Entre artistes sauvages, les dialogues de l'âme ne s'établissent que dans le secret absolu...

« L'art pour les créateurs a un tout autre visage que celui que le public voit.

« Pour tout cela, il faut que nous taisions, Madame, tout ce que ce Ingres m'a dit... » (a)

(a) Dans une lettre à de Alcorta, datée de Montauban, 3 avril 1915, nous avons encore relevé ceci :

« Ingres est un maître que je respecte, mais qui m'exaspère. »

C'est peut-être la plus sincère des appréciations portées par Bourdelle sur son compatriote montalbanais.

En une autre page non datée, Bourdelle est moins réticent. Il y fait des dessins d'Ingres un magnifique éloge :

« J'aime tant Ingres que j'entre dans ses souffrances...

« Les dessins viennent de là.

« Il y a de la colère contenue, il y a la foi du génie qui voit et qui sait sa puissance, *ce sont des dessins de bœuf!* Ingres est frère du Dominiquin, plus que de Raphaël qui l'a mis dans le sac.

« Et en cela son cœur est admirable. »

Bourdelle conclut par ces lignes où s'affirme une fois de plus son manque de sympathie pour l'art renaissant :

« Comme tous les vrais artistes, Ingres a été enfant. Il s'est donné à Raphaël. Il y a perdu.

« Les œuvres qui sont bien de Ingres, libre, personnel, sont les belles. Il était à nous.

« L'Italie l'a calmé, a usé de ses voluptueux génies les arêtes *de ce paysan, de cet ouvrier français,* — tant pis. » (20)

Carrière est certainement le peintre que Bourdelle a le plus loué. Pour d'autres raisons et avec une esthétique toute différente, Carrière et Ingres sont aussi peu coloristes l'un que l'autre. Bourdelle éprouvait devant les tableaux de Carrière une émotion que la seule peinture ne justifiait pas. Le sensitif, le sentimental qu'il était au fond se plaisait à découvrir sous le voile de poésie dont Carrière enveloppait ses Maternités « cette indicible épopée des naissances où la mère, à mi-songe, à mi-réalité, comme le peintre, continue sans trève son œuvre ». Il aime les portraits de Carrière où « s'inscrivent des âmes ».

Il est encore séduit par l'absence de soumission trop directe à la réalité qui caractérise le style de Carrière; il goûte enfin l'émotion profondément humaine de « ses divins crépuscules où palpitent des lueurs de berceaux » et le charme « d'un dessin sans lignes apparentes entrées toutes dans l'unité admirable ».

« Je te vois mieux que peindre, — disait-il, — je te regarde penser.

« Je dis peindre; pour toi peindre n'est pas assez dire; je pourrais dire que je te vois aussi sculpter. Tu construis en contours, mais les contours de tous côtés; tu dessines en profondeur et de la surface de tes toiles, tu t'envoles jusqu'aux ombres de l'infini.

« Et cela, ces distances, ces espaces entre les corps, ces beaux plans interpénétrés de lumières et d'ombres, c'est une matérialité invisible, ingoûtable par nos cinq sens qui te les donne.

« Le miracle se fait en toi à chaque instant; le miracle du simple enfermant le multiple.

« De la particularité d'un homme tu gravis à son universalité : de l'accident tu extrais la loi générale.

« De nos pauvres mots, de nos misères, de notre apparition éphémère, tu fais des éléments d'éternité. » (21)

En tête d'un brouillon où il rassemblait des notes sur Carrière, Bourdelle fixait encore cette impression :

« C'est un chant humain qui s'essore de votre œuvre et frissonne jusqu'au plus grand de notre âme troublée, un chant composé de sourires et de sanglots, puisqu'il a l'étendue de l'amour et qu'il monte dans la ligne de vérité. » (22)

En somme, c'est plus encore l'homme excel-

lent que l'artiste qui avait gagné l'amitié de Bourdelle.

« Mon cher Carrière, disait-il au banquet qui lui fut offert en 1904 et que présidait Rodin, votre œuvre clame la souffrance, la tendresse, la bonté humaine...

« Cette hauteur de culture et d'amour vous permet de créer la vie par le seul moyen, il semble, de la lumière et de l'ombre, mais surtout par la vertu synthétique de votre esprit qui vous autorise pour peindre, à prendre en plus des tons, *comme de la douleur, comme de la sagesse, comme de la pitié.* » (23)

Il forme le souhait que Carrière puisse décorer de fresques les murs « des Bourses du travail, des Sorbonnes et des Panthéons », besogne pour laquelle Carrière était cependant assez peu désigné. Et, fidèle à son souvenir, il écrivait encore après la mort du peintre :

« Son œuvre si universelle était simplement toute sa vie intime.

« Le domaine familial, les repas modestes en famille, les bégaiements des berceaux, les premiers essors des enfants, la mère penchant sur la clarté des naissances le clair obscur de l'amour humain, la grande ombre sombre du peintre, du maître, projetée sur la mêlée des adolescences claires et sur les troubles des jeunes espoirs des siens, c'est de là, c'est de ces joies tendres, c'est de ces angoisses du père et de la maman, c'est de tout cet orgueil d'avenir, de tout ce champ humain, mouvant, tel qu'un domaine d'épis pensants, que notre suprême sensitif, que notre brave grand homme d'amant de la vie tirait ses hymnes éternels. » (24)

Ces hommages touchants éclairent admirablement un côté de l'âme de Bourdelle. Sa sensibilité, son lyrisme expliquent son affec-

tion pour Carrière, comme aussi le besoin profond qu'il avait, et qu'on a tant critiqué chez lui, de confier au papier tout ce qu'il ne pouvait exprimer par la sculpture. Dans ce dernier domaine, il savait se maîtriser; il se contenait; il imposait à son génie la rude discipline qu'ordonne la pierre ou le marbre. En face du papier et quand la plume remplace le ciseau, il laisse déborder les sentiments dont son âme est pleine.

Ne nous en plaignons pas. Grâce à ces confidences, il nous est permis de pénétrer mieux sa pensée que ne nous y autorise son œuvre de statuaire; grâce à elles, nous allons pouvoir établir exactement et dans toutes ses nuances sa position à l'égard de Rodin.

Mais le sujet est si vaste qu'il mérite d'être traité à part.

---

(1) 1er novembre 1922. — (2) Notes autographes, 10-17 mars 1910. — (3) Leçon sur *Bruxelles et le Musée du Cinquantenaire*, 1914. — (4) *Id.* — (5) *Conférence du Louvre.* — (6) *Pensée sur l'art, manuscrit sans date.* — (7) *Comœdia*, 27 février et 6 mars 1923, article reproduit dans le *Journal d'Aix*, 18 août 1923. — (8) *Comœdia*, 6 mars 1923. — (9) *Conférence à la Sorbonne*, reproduite dans la *Revue de France*, 1921. — (10) *Echo de Paris*, 30 août 1923. — (11) Leçon sur *le Visage changeant des Dieux*, 7 décembre 1911. — (12) Conférence du Louvre : *Les maîtres d'hier.* — (13) *Echo de Paris*, 30 août 1923. — (14) *Id.* — (15) *Conférence du Louvre.* — (16) *Id.* — (17) Notes autographes, 5 mai 1910. — (18) Leçon sur *la Bretagne et Locronan*, 19 janvier 1912. — (19) Brouillon sans date. — (20) Notes autographes, sans date. — (21) Leçon sur *Beethoven, la Vénus de Milo, Eugène Carrière*, 20 janvier 1910. — (22) Notes sans date, titre : *La haine n'est que l'impuissance d'aimer.* — (23) Revue *Le Musée*, 1905. — (24) Leçon sur *Beethoven, la Vénus de Milo, Carrière*, 20 janvier 1910.

IV

LA PERSONNALITE DE BOURDELLE ET CELLE DE RODIN

Le créateur tient mêlées dans sa main analyse et synthèse, mais actives en même temps, ainsi il fonde l'unité.

A. Bourdelle.

L'influence de Rodin sur Bourdelle ne se discute pas. Elle est évidente. Qui donc, parmi les jeunes sculpteurs français des dernières années du XIXe et du début du XXe siècle, pourrait se vanter de ne rien devoir au maître de Meudon, même parmi ceux dont la stricte discipline académique de la rue Bonaparte assura la formation? Bourdelle subit fortement l'attrait du prodigieux métier que possédait Rodin. Il l'a reconnu lui-même avec la plus entière franchise, la plus parfaite loyauté. Il a rendu à plusieurs reprises à celui dont il ne fut pas l'élève, pour qui il travailla pendant

de longues années comme praticien ou metteur au point, l'hommage spontané de son admiration.

Bourdelle n'en a pas moins eu la préoccupation légitime de marquer avec la même sincérité les limites au delà desquelles il ne voulut pas suivre l'art de Rodin. Il a pu, ce faisant, exprimer un peu vivement sa pensée. Celle-ci fut mal interprétée parfois. Cela ne détruisit pas l'estime que les deux hommes éprouvaient l'un pour l'autre, tout en poursuivant, selon le penchant de leurs natures, un idéal très différent.

Entre Rodin et Bourdelle il y a d'abord, dans leurs vies, dans la formation de leurs talents, un parallélisme poussé très loin. A côté de dissemblances profondes, que d'affinités entre eux! Ils sont tous deux d'origine plébéienne; ils en ont la fierté et le destin les obligea l'un et l'autre à apprendre leur métier moins comme des artistes que comme des artisans. Avant que le succès ne leur sourie, ils ont été condamnés à besogner rudement. Tant qu'il demeure le metteur au point de Carrier-Belleuse, de 1864 à 1871 et même au delà, jusqu'en 1882, alors qu'il avait dépassé la quarantaine, époque où il cessa ses travaux pour la manufacture de Sèvres, Rodin peine pour le compte d'autrui, afin de poursuivre librement son propre labeur. « J'ai fait la mise au point, disait-il, dégrossi des marbres, des pierres, des ornements, des bijoux. Cela m'a

fait un apprentissage déguisé. J'ai ainsi appris toutes les parties du métier. » Et Bourdelle, fils d'un meublier-charpentier, nous a conté comment il connut « l'équilibre de la construction à tailler le bois d'une huche, d'une table ou d'un escabeau ». Le praticien de Rodin dut ensuite à celui-ci au moins autant que Rodin dut à Carrier, et sa présence à l'atelier de Rodin ne fut pas non plus pour ce dernier sans avantages. « Si Rodin reçut quelque chose, peut-être un peu de cette habileté de doigts qui fut excessive chez Carrier, note Gustave Geffroy dans sa *Vie artistique*, il donna beaucoup en échange. Si Rodin ne fut qu'une sorte de praticien résigné à attendre son tour de production, Carrier peut se vanter d'avoir eu à son service un praticien assez distingué [1]. » Pareil jugement pourrait être porté, en termes identiques, sur les rapports qui se nouèrent entre Rodin et Bourdelle. La résignation n'empêcha pas pourtant chez le jeune homme l'admiration et l'enthousiasme.

On trouve les mêmes goûts, les mêmes prédilections chez Bourdelle et chez Rodin. Ils estiment l'un et l'autre Rude, Barye, Carpeaux; nous avons vu, pour Bourdelle, avec quelles réserves. L'art de Phidias ne les détourne pas de la beauté romane et gothique. Rodin se proclame, dit Bénédite, « le frère respectueux des constructeurs de cathédrales et des fouilleurs de pierres du moyen âge » et de son respect jaillira en 1914 le livre des *Ca-*

thédrales de France. Rodin a senti profondément la leçon des maîtres gothiques, mais c'est l'effet pictural des cathédrales qui le frappe surtout. « Grâce aux croisées d'ogives, écrit-il, l'ombre et la lumière réagissent l'une sur l'autre, produisant cette demi-teinte, principe de la richesse d'effet que nous admirons dans les grandes architectures. Ce jeu, cet emploi harmonieux du jour et de la nuit, c'est le but et le moyen, c'est proprement la raison d'être de tous les arts; n'est-ce pas par excellence l'architecture entière? » (2) Rodin déclarait aussi, il est vrai, à Mme Judith Cladel que, « malgré de constantes observations, il ne comprenait pas les moyens de l'art gothique ». « Je sens très intensément, lui avouait-il, la qualité sublime de cet art, j'ai accumulé nombre de réflexions, mais je ne puis les grouper sur une charpente générale. » (3)

Il avait songé, dès 1907, à inviter Bourdelle à rassembler en un livre composé en collaboration avec lui leurs impressions sur les cathédrales. Il était désolé de les voir si mal connues du public. « Pourquoi tout se perd-il? écrivait-il à Bourdelle. Est-ce que les saints sont morts? Est-ce que les héros sont morts? Est-ce qu'à notre époque le Créateur ne défend plus les fils de Dieu, ces artisans divins? » (4) Bourdelle hésita devant un tel projet. Il sentait déjà ce qui le séparait du point de vue de Rodin. C'est moins l'effet pictural que l'équilibre de la construction qui l'inté-

ressait. Tout art, et surtout l'architecture, est pour lui « une algèbre voilée ». Il disait d'elle aussi : « C'est l'idée appuyée à la pierre. » Et puis il jugeait sans doute, très modestement, que sa connaissance des vieilles églises de France était encore imparfaite. Il voulait la développer. Il répondit donc à Rodin, de Maîche (Doubs) où il séjournait alors :

« Avant de vous suivre, j'ai de grands voyages à accomplir, j'ai à mieux savoir toute la richesse d'art de notre sol et j'ai cherché dès l'abord les sources timides. Je vais aux fleurs cachées, aux fruits sauvages des champs et des bourgades; je prends à mon départ les thèmes brefs; je vais aux actes de foi simples avant d'oser aborder le Cantique des Cantiques des grands châteaux, des grandes basiliques. » (5)

Pour Rodin, la sculpture se résume uniquement dans le modelé et le modelé en profondeur que lui fit comprendre un simple artisan, Constant Simon, à qui il déclare devoir « la plus importante leçon qu'il ait jamais reçue de sa vie ». Bourdelle envisage la sculpture différemment. Il se préoccupe moins de la seule perfection ou de la seule vérité du modelé, que d'une sculpture architecturée, disciplinée par le souci des grands rythmes constructifs dans lesquels il voit sa principale raison d'être. Dans les belles leçons qu'il fit à ses élèves de la Grande-Chaumière sur ce thème : « L'art de Notre-Dame se dresse et veille sur Paris (6) », il tirait, comme nous l'avons vu, d'une compréhension des imagiers gothiques plus pénétrante que celle de Rodin,

une condamnation sévère de toute la sculpture moderne trop affranchie de cette discipline architecturale.

Une telle attitude impliquait nécessairement à l'égard de l'art de Rodin et surtout de sa sculpture monumentale une réserve qui se transformera en condamnation.

Les débuts de Bourdelle en sculpture rappellent pourtant ceux de Rodin. Une des premières œuvres de celui-ci, après le buste de son père, Jean-Baptiste Rodin, après *l'Homme au nez cassé*, est une *Bacchante* exécutée vers 1864, d'après Rose Beuret qui devint Mme Rodin. Léonce Bénédite nous a raconté comment, brisée par des déménageurs, l'œuvre nous est demeurée inconnue. Nous l'imaginons dans le style de *Flora* ou de la *Jeune fille aux cheveux épars*, où se partagent l'influence de Carpeaux et celle de Carrier. Les débuts de Bourdelle trahissent de même la double influence de Carpeaux et de Rodin, comme en témoignent *la petite Bacchante* et *Bacchante foulant des grappes* (1907). L'influence de Rodin prédomine dans *la Main désespérée* (1900) et dans quelques œuvres antérieures, telles que *les trois Sœurs* (1892), *Mère et enfant* (1893), *l'Eveil de l'amour*. Dans le *monument aux morts de* 1870, élevé à Montauban, se marque une hésitation entre Rude et Rodin. Puis, assez vite, avec *le Bélier rétif* et *Paysanne et Brebis*, Bourdelle se trouve lui-même, roman et languedocien d'abord.

Il avoue, dans une de ses conférences du Louvre, qu'il n'a pas de culture, qu'il n'a pas appris le français officiel.

« Ce que j'aime le mieux du langage de France, dit-il, est ce que j'ai gardé du dialecte des anciens. Nous le nommons langue d'oc ou langue romane. Quant au style de ma sculpture, il suit beaucoup celui du langage roman. »

Rien ne ressemble moins aux œuvres de Rodin. Entre le style de nos deux plus grands sculpteurs de ce temps, l'écart grandira sans cesse.

Autodidactes l'un et l'autre, Rodin et Bourdelle doivent surtout à eux-mêmes la culture de leur esprit aussi bien que la pleine possession des ressources de leur art. Les préférences de Rodin et de Bourdelle vont, en littérature, aux poètes. Celles de Rodin s'adressent à Dante, à Baudelaire et aussi à Alfred de Musset; celles de Bourdelle à Villon, à Ronsard, puis à Moréas, « ce très grand poète qui eut la netteté des Grecs, à force d'être si français » [7], et, chose plus inattendue, à Mallarmé. La lecture de Cervantès était cependant celle qu'il mettait au-dessus de toute autre.

Entre Baudelaire et Rodin, la parenté est évidente. Ce sont plus encore les luxures inspirées des *Fleurs du mal* que les souffrances des damnés de Dante que nous retracent maints épisodes de la *Porte de l'Enfer*. Rodin avait été chargé en 1898 d'un monument à Baudelaire. Nul sculpteur n'était plus dési-

gné que lui pour une telle œuvre. Le malheur est qu'elle ne fut jamais exécutée. Il n'en reste que l'étude en plâtre de la tête du poète [8]. Elle s'ajoute à l'illustration de certaines pièces de Baudelaire dessinées sur un exemplaire destiné à M. Paul Gallimard. En 1921, sur l'initiative des Amis de Baudelaire, représentés par M. Victor-Emile Michelet, Bourdelle était invité à son tour à envisager l'idée d'un monument au poète. Il esquissa une suite de compositions dont nous étudierons plus loin [9] les variantes successives. Ces dessins, d'un style un peu convenu, ne montrent pas que Bourdelle ait senti profondément le génie de Baudelaire. Quoi qu'il en soit, l'argent manquait. Bourdelle ne poursuivit pas son travail.

Il eut, au cours de sa carrière, une autre occasion de traiter un sujet qui avait un instant tenté Rodin. Il connut cette fois le plein succès. Il s'agit de Beethoven. On sait comment l'idée vint à Rodin, un jour où il reprenait, comme il lui arrivait souvent de le faire, le masque de la ballerine japonaise Anako [a], d'interpréter la tête si expressive du génial musicien.

« Savez-vous ce que je vais faire là, dit-il à Léonce Bénédite qui se trouvait dans son atelier?

« — Non, pas du tout...

(a) *Anako*, suivant L. Bénédite; *Hanako*, suivant le catalogue du musée Rodin, qui renferme trois têtes de Hanako en bronze, plâtre et terre cuite (datant de 1908), et une quatrième en pâte de verre exécutée vers 1911-1912.

« — Vous ne voyez pas? Regardez bien! A quoi cela ressemble-t-il particulièrement?

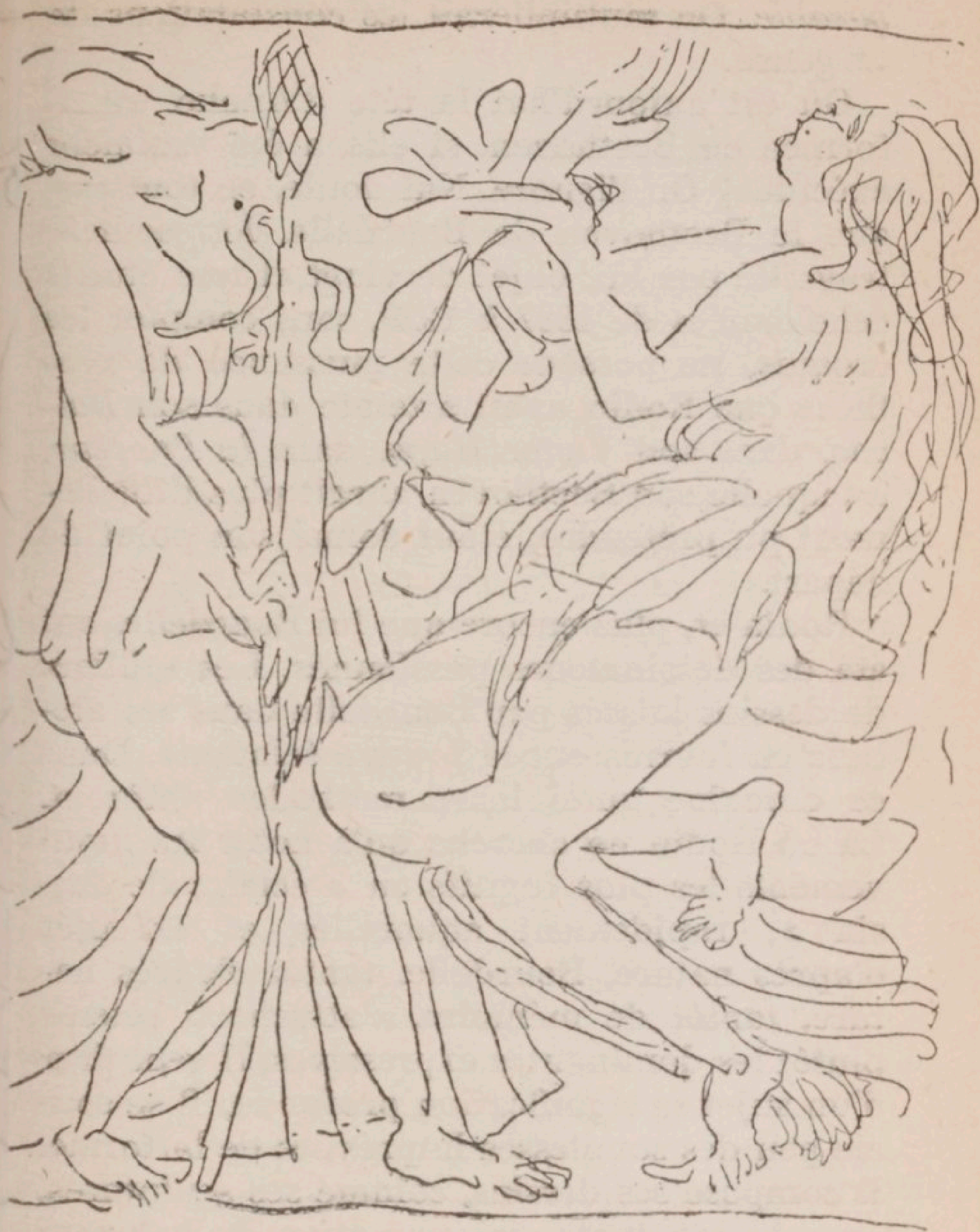
« — Eh bien! Mais c'est Anako.

« — Oui, mais encore, vous ne voyez pas ainsi, avec cette chevelure, à quoi cela fait penser?

« — Ma foi, non!

« — C'est Beethoven, je vais en faire un Beethoven. » (10)

Singulière méthode, sans doute, celle qui pousse Rodin à surcharger de plastiline le masque d'une danseuse japonaise au nez camus, pour en faire surgir une figure de Beethoven! Le hasard jouait là un rôle inattendu, et l'on sait combien Rodin attachait peu d'importance au sujet qu'il traitait. Sa composition ne jaillissait pas d'une idée, mais d'une surprise ou d'un caprice de la forme, d'un désir de mettre en valeur un accent qui l'avait séduit dans un modelé. C'est en partant d'un détail qu'il construisait une figure, ne sachant pas trop souvent ce qu'elle signifierait et à quoi il aboutirait. Son *Age d'airain* s'appela indifféremment et successivement : *l'Homme qui s'éveille, l'Homme des premiers âges.* Encore discerne-t-on quelque parenté entre ces désignations. *L'éternel Printemps* fut connu d'abord sous le titre d'*Amour et Psyché. Iris éveillant une nymphe* fut aussi *l'Aurore éveillant Iris,* puis *Vénus et l'Amour.* La *toilette de Vénus* fut dénommée *la Vague* ou *le Matin. L'Avarice et la Luxure,* qui date d'avant 1887, était intitulée en 1900, à l'exposition Rodin : *Jugement dernier,* après avoir été *l'Irré-*



3. — *La Danse*
(Etude pour les sculptures du Théâtre des Champs-Elysées)

parable. On multiplierait les constatations de ce genre.

Où est aujourd'hui la tête d'Anako transformée en Beethoven, si elle a été vraiment exécutée? On l'ignore. Nul doute, en tout cas, que le Beethoven de Bourdelle, longuement travaillé par lui, objet de vingt et une études échelonnées de 1887 à 1929, sans compter les croquis, ne possède cette puissance de synthèse que Rodin avait atteinte dans son *Balzac*, dans son *Victor Hugo*, dans *le Penseur*, à laquelle son Beethoven aurait plus difficilement pu prétendre, étant donné son point de départ.

Rodin et, plus encore que lui Bourdelle, ont été des dessinateurs passionnés. Les milliers de dessins laissés par Bourdelle dans ses ateliers en fournissent la preuve éclatante. Dans ce domaine aussi leurs méthodes diffèrent. Là où Rodin ne cherche qu'à noter les mouvements les plus fugitifs en « éclairs de dessin », rapidement aquarellés et exécutés d'après nature, Bourdelle, tantôt d'après nature, tantôt de mémoire, s'attache à retenir plutôt les dominantes expressives. Il veut tirer d'un sujet sa signification profonde; il se soucie peu des souplesses imprévues de la forme. Il compose ses dessins, comme ses sculptures, avec la constante préoccupation de balancer des rythmes, d'équilibrer des masses. Exception faite peut-être pour les croquis de mouvement qu'exécuta Bourdelle de mémoire

d'après des attitudes d'Isadora Duncan et qui rappellent, facture à part, la passion de Rodin pour les danseuses cambodgiennes de Sissowath, à l'Exposition coloniale de Marseille, en 1906.

Le métier d'écrivain les attirait l'un et l'autre et ils s'y adonnèrent volontiers. Bourdelle sentait plus fortement que Rodin le besoin d'exprimer par les mots ce qu'il ne pouvait confier à son art. Nous n'avons de Rodin que le volume sur les cathédrales. Bourdelle a laissé une œuvre écrite dont l'importance est considérable : réflexions sur son art, sur tout ce qui lui était un sujet d'émotion, dialogues avec lui-même, confidences sincères par le fait qu'elles n'étaient pas destinées à la publicité et qu'il faudra bien un jour ou l'autre se décider à faire connaître. Vers magnifiques aussi, qui nous donnent de l'âme ardente et « pathétique » de Bourdelle une idée parfois plus intense que ses sculptures. Alors que, dans ces dernières, il fait effort de retenue, de contention, de discipline, il se livre davantage lorsqu'il écrit et son tempérament déborde sur le papier en un flot où les perles les plus rares se mêlent au limon bourbeux du style.

Si l'on compare enfin la carrière de Bourdelle et celle de Rodin, la même lutte s'y révèle, âpre, constante, contre l'incompréhension du public. Le succès est accompagné toujours de scandale, de révolte de l'opinion con-

tre des formules trop neuves et trop hardies. L'étranger s'inclina devant l'art de Rodin et celui de Bourdelle beaucoup plus vite que la France. Pourtant, à cet égard, Rodin apparaît privilégié. Il mourut chargé de gloire, d'honneurs officiels, tandis que l'hostilité n'a guère désarmé devant Bourdelle. Peut-être se poursuit-elle encore envers lui par-delà la mort. Jamais elle ne réussit à abattre la merveilleuse force d'âme de l'artiste et sa foi en l'art consolateur de toutes les petitesses humaines.

Un de ses plus beaux poèmes, dédié au maître Falguière, le « Poème du sculpteur » (11), nous le montre acceptant sans se plaindre sa destinée humaine d'humble semeur. Son rêve, quel est-il?

...ayant travaillé pour la joie éternelle,
Semeur, dans les sillons de la foule au sein noir
Ayant jeté le grain sacré de mon espoir,
D'où naîtra la forêt de la flore immortelle,
Aller sur la montagne et dans la paix du soir,

Creuser mon dernier lit dans une grande pierre,
Sans simulacre vain, sans futile flambeau,
Et dire, agenouillé sur le bord du tombeau :
Terre, reçois ton fils et reprends ta poussière.
La tombe aura pour moi la douceur du berceau.

On n'a jamais osé reprocher à Rodin, comme on l'a fait si injustement pour Bourdelle, la multiplicité de ses admirations, la somme des influences subies par lui. Après ses débuts, où Carpeaux, puis Barye, ont agi sur son tempérament d'artiste, — et je ne veux

même pas rappeler ce qu'il doit à Carrier-Belleuse, — après le voyage en Italie de 1875 dont Rodin lui-même disait : « Je ne vis que Donatello et Michel-Ange et au retour j'étais si plein d'eux que j'en fis des copies », après son admiration pour les antiques, pour les imagiers des cathédrales gothiques, et malgré ces diverses influences, une œuvre de Rodin n'en atteint pas moins à un caractère si personnel qu'elle ne peut être comparée à aucune autre. Les influences subies s'effacent et ne comptent plus.

On eut plus de peine à rendre justice à la forte personnalité de Bourdelle, à son style qui s'est dégagé rapidement, lui aussi, des admirations qu'il a pu éprouver tour à tour pour l'art grec, puis pour l'art roman et gothique. Bourdelle, cependant, nous l'avons dit, n'est ni grec, ni gothique. Il est lui-même, doublement français par la fusion si nouvelle et si équilibrée dans son art, de la tradition antique et de celle de notre moyen âge, où le roman reste, à ses yeux, l'art « le plus organique, le plus logique », d'où sortit le meilleur de notre génie français.

Je ne souscris pas, pour ma part, à ce jugement de Bénédite : « Rodin a ouvert les plus larges horizons à la statuaire en la ramenant vers les vrais classiques. » L'art de Rodin est réaliste, passionné, romantique, tout ce que l'on voudra, mais non classique. Bourdelle, qui n'est pas plus proche de Phidias que Ro-

din, qui est du moins comme le dira si justement Rodin, « un Grec de la France méridionale », Bourdelle, en somme, serait plus classique, si être classique, c'est préférer le durable, l'éternel, le permanent à l'accidentel. « L'art de Rodin, constatait Anatole France, n'admet pas le repos [12]. » L'art de Bourdelle, jusque dans ses mouvements les plus intenses, conserve cette qualité « de subordonner leur rythme à celui de l'ensemble ». Ces mots sont de Bourdelle et ils précisent exactement ce qu'il a voulu faire. Individualisme, et souvent forcené, chez Rodin, chez Bourdelle sens profond de la discipline, de l'accord dans l'œuvre d'art de toutes ses parties, recherche de la continuité des lois qui « lient les temps entre eux ». Bourdelle n'est pas, ne fut jamais un révolutionnaire.

« Pour nous, écrivait-il, en emportant la mort de la journée présente avec l'âme des fleurs du jour, le couchant de ce soir composera notre aube de demain.

« L'action de nos jours est durable, quand éclairée par le passé elle projette l'avenir... » [13]

Dans une de ses leçons aux élèves de la Grande Chaumière qu'il intitulait: « L'art est l'harmonisation des nombres », Bourdelle, dès 1910, opposait plus nettement encore à la recherche de toute vérité particulière son besoin de vérité générale.

« Etres et choses, nous avons patiemment, longtemps poursuivi avec acharnement votre vérité particulière; mais un beau jour que notre âme est plus forte, que l'audace éclaire nos fronts et pousse nos

mains, nous voulons en plus votre vérité générale. » (14)

On n'a jamais rien dit de plus exact sur la noble conception que se faisait Bourdelle de son art, sur ce qui le différencie si profondément de celui de Rodin.

Si le double portrait que nous venons d'esquisser en un bref raccourci est exact, il nous reste à voir par les textes comment Bourdelle a rendu hommage à son grand devancier, comment il s'inclinait devant son savoir, tout en en percevant les limites, et aussi comment il avait conscience de s'être engagé dans d'autres voies que celles qu'avait tracées Rodin.

La première fois que Bourdelle eut l'occasion de s'exprimer en public sur Rodin, c'est, je crois, lors d'une fête organisée en 1903 à Vélizy, après que Rodin eut été nommé commandeur de la Légion d'honneur. Avec Jean Baffier et Schneeg, il célèbre sans réserve la gloire du maître :

« Votre nom, Maître, par votre œuvre grouillante, entassée, énorme, évoque à nos yeux comme une pyramide touffue, formidable, croissante, dont — penché sur la hauteur où l'on vous aperçoit de tous les horizons pensants — vous méditez, vous construisez lentement le sommet.

« L'influence de votre art est si profonde, si étendue, si inévitable qu'aucun de nous, s'il vous a pénétré, ne voudrait concevoir sa propre science orpheline de la vôtre.

« L'exemple et le bouclier que sont vos hauteurs, Maître, nous sont sacrés.

« Nous savons être pieux et reconnaissants.

« La plus belle joie n'est-elle pas d'admirer?

« Les déjà lointains héros, Rude, Barye, Carpeaux, Brian[a], purent à peine vous voir naître.

« Tous ces épiques aînés, avec leurs grands ouvrages, font escorte à votre œuvre avec en plus, éloignée dans le temps, l'œuvre du grand aïeul herculéen, Pierre Puget.

« Et par les dons extraordinairement multiples de votre être, Maître, vous nous les rendez tous!

« Il y a en vous une filiation plus lointaine, plus glorieuse encore, vous rejoignez les grands sculpteurs antiques.

« Mais vous, Maître, vous ne les avez pas rejoints pour apprendre à parodier leurs gestes, pour nous donner leur spectre de carton; vous, vous les avez aimés, vous les avez pénétrés et ils vous ont dit leurs lois que vous rapportez immortellement vivantes.

« Je bois à vous Rodin, père des passions et des larmes!

« Je bois à vous revenu de l'Enfer.

« Je bois à vous, père des Faunes!

« A vous, père de l'Age d'airain haletant!

« A vous, père de Hugo olympien.

« A vous, père du Balzac prodigieux!

« Je bois à votre âme voyante, je bois à votre grand génie! » (15)

Même enthousiasme en 1904, à propos du

(a) Il y a deux sculpteurs, deux frères, portant le nom de Brian : Joseph Brian (1801-1861) et Louis Brian (1805-1864), élève de David d'Angers, prix de Rome. Il est l'auteur de figures allégoriques pour l'Hôtel de ville, pour la gare de l'Est (la Seine et le Rhin), d'un Saint Jérôme à l'église Saint-Augustin, d'un Mercure (cour de l'Ecole des Beaux-Arts), etc. C'est à lui, sans doute, que songe Bourdelle.

BIBLIOTHÈQUE D PARIS

Penseur de Rodin. Au banquet de Carrière où assistait Rodin, Bourdelle fait de cette œuvre un magnifique éloge :

« L'âme de nos grands morts vibrera dans ce bronze, car qu'il soit pétri d'inquiétude ou de sérénité, qu'il soit apaisé ou qu'il morde son poing solide, qu'importe! Son sens n'est pas là.

« Qu'il se repose tout ou qu'il roidisse ses muscles et ses nerfs de tout le tourment de son être, qu'importe encore!

« Sa valeur virtuelle, sa loi supérieure à tout geste, à toute attitude, son bienfait, sa souveraineté sur les marbres et les bronzes morts qui attristent Paris, sa victoire c'est qu'il est actif, c'est qu'il s'apparente à l'espace, sa victoire c'est qu'il est vivant. » (16)

Pourtant, dès son séjour à Bruxelles, en 1901, Bourdelle commença, semble-t-il, à sentir la transformation qui s'opérait en lui. Il la fait connaître à l'artiste peintre Marie Bermond, à laquelle il écrit, le 30 avril, « qu'enfermé dans son hangar sur lequel il pleut par le toit de papier goudron, il était heureux des sentiments et des impressions du maître Rodin » sur son œuvre, mais il ajoute :

« Non! Je ne continuerai pas ceci toute ma vie! Je vois que bientôt une note plus sûre et plus grave, plus large va naître et c'est toute une contrée de la beauté qui se dévoile, une évolution dans un astre supérieur de la cosmographie de l'âme humaine. »

Lorsqu'il fit, en 1905, sa première exposition chez Hébrard, Bourdelle s'adresse à Rodin avec un respect nuancé d'une aimable cordialité, telle qu'un disciple pouvait se la permettre :

« Cher Maître,

« Je serais très honoré et très heureux si vous vouliez bien venir mardi prochain, à deux heures, à l'ouverture de mon exposition, 8, rue Royale...

« Quelques œuvres vous seront nouvelles, sculptures et peintures sortant à la lumière pour la première fois. D'autres que vous vites jadis en formation, qui sont en âge de croissance, mais qui ont changé de profil depuis.

« Enfin un peu d'ensemble de ma pensée de statuaire, de peintre et d'homme...

« Je me laisse aller à la joie de causer avec Pan, au regard si pénétrant qu'il voit même en lui-même.

« Je vous convie, Dieu Pan, à venir visiter sous ses rameaux printaniers le fauneteau qui essaie son premier air de flûte.

« Je pris part à toutes vos luttes, venez m'aider dans ma première, Maître admirable. » (17)

En mars 1909, Bourdelle est appelé par le Club national à faire une conférence à Prague. Il prend pour sujet : « Rodin et la sculpture » et il essaie d'introduire quelques nuances dans sa définition de l'art de Rodin dont il ne cesse de louer la puissance et le génie :

« Rodin a un style qui lui est absolument personnel. *L'art de Rodin est solitaire.*

« Il y a trois manières dans la sculpture de Rodin, jusqu'à présent.

« La première, toute d'étude, d'analyse, de précision.

« La seconde voit entrer en ligne, avec l'âpre recherche du secret de la palpitation vivante des antiques, l'amplification raisonnée des principaux ressorts de la Forme.

« La troisième manière, la dernière, fond les deux premières dans l'équilibre et la variété des

plans et des volumes, le balancement des plans et des structures. »

Il montre ensuite que Rodin, au contraire des sculpteurs gothiques et malgré la *Porte de l'Enfer*, « n'ayant pas de Bible à dérouler sur une façade de pierre ou sous des porches d'églises », est surtout « le poète du corps humain ».

« Il prend le divin de son art purement dans la construction du corps, dans les expressions des passions, des aspirations humaines...

« Rodin sculpte les Sanglots, la Faim, la Soif, les âpres Désirs; ses marbres semblent transsuder de l'angoisse; ses bronzes font croire qu'ils sont brûlants au toucher; ils semblent frissonner comme on frissonne dans la fièvre. »

Il passe en revue quelques œuvres du maître. *Balzac* lui paraît être l'œuvre « la plus fortement expressive de Rodin; on écoute dans ce bloc bouillonner le génie humain ». *Hugo* est « l'homme en proie au feu du souffle universel »; *l'Age d'airain*, « simple et souffrante figure, équilibre par l'extérieur un combat intérieur ».

« L'Age d'airain, c'est une œuvre entre toutes émouvante. L'Age d'airain, c'est Rodin combattant déjà contre la lettre du modèle humain, contre la lettre de la forme pour n'en plus vouloir que l'esprit; c'est le Rodin d'hier combattant contre le Rodin qui veut naître, contre le Rodin de demain. »

Les Bourgeois de Calais rappellent à la fois les gothiques et Donatello. Avec « le vieux *Saint Jean-Baptiste*, Rodin tape dur, il cogne. On croirait cette figure pétrie des mains magnifiques du vieux Rembrandt. Les os tour-

nent dans leurs boîtes, les muscles glissent et s'emboîtent les uns dans les autres, les tendons, les veines s'enchevêtrent et tout le corps, comme la bouche ouverte, semble vouloir lancer un saint rugissement ». *La Porte de l'Enfer* représente « un combat d'art indicible, en plus de l'amour qui se rue, de la terreur qui croule, de la fureur qui pleure ». Bourdelle montre ensuite que « la qualité du sujet traité ne peut jamais rien pour la beauté sculpturale » et il rend hommage à « la science technique énorme » de Rodin :

« Toutes les qualités des œuvres sculpturales, les miracles divins de leurs expressions, enfin tout le génie du sculpteur, tout le grandiose des sculptures, viennent d'une source unique et cette source, ce génie des créateurs, est de tout temps et toujours et partout, éternellement et simplement, la haute qualité des techniques, la pénétration profonde de la vie qui donne les seules simplifications vivantes. »

Nul système décoratif, nul symbolisme non plus chez Rodin :

« Dans toute l'œuvre de Rodin, touffue, angoissée de recherches, ardent surtout, ne l'oublions pas, du long corps à corps de l'artiste avec son art, le corps humain, le visage, les bras, les mains, tout le corps jouent le drame. Il n'y a pas près de l'homme, ou de la femme, ou de l'enfant, un seul objet, un seul ornement, un seul instrument symbolique; il n'y a que l'être humain entièrement nu.

« C'est là, dans ses figures simples, dans des fragments parfois, dans des troncs humains ou dans des ensembles qui, sans gestes, ne laissent rien à raconter sur eux d'anecdotique ou de littéraire, que la science alors apaisée arrive enfin à rassembler en

cohésion splendide tout le génie du grand sculpteur. »

Parlant ensuite des portraits de Rodin, Bourdelle y voit, comme chez le mystérieux Rembrandt,

« l'élasticité, la pulpe, la trituration admirable des chairs, la qualité pleine et dure et comme arrondie des ossatures sous le plissement des peaux, les ornières des rictus, le fronçage miraculeux des cartilages et la présence d'une vie intérieure qui déconcerte par son acuité. »

Puis, s'adressant aux jeunes artistes tchèques, Bourdelle dégage pour eux l'enseignement éternel de l'art de Rodin, celui qu'il en avait retiré pour son propre développement. Restez vous-mêmes. Recherchez la vérité. Sculptez « l'âme de votre peuple ». (18)

En 1910, au cours du banquet offert à Rodin, promu grand officier de la Légion d'honneur, Bourdelle prend encore une fois la parole. Son discours fut publié intégralement, le 29 juin, dans la revue *La Phalange*. Sur l'exemplaire que possède Mme Bourdelle, on lit ceci, ajouté de la main de Bourdelle, sans doute la copie d'une dédicace qu'il envoya à Rodin avec sa harangue imprimée :

« Maître, j'apprends qu'on vous attaque, qu'on manifeste contre vos nobles travaux au Salon.

« Voici quelques pensées de moi à propos de votre œuvre.

« Si bon vous semble, servez-vous-en. »

« BOURDELLE. »

Suit un éloge des plus enthousiastes. Tou-

tefois, une correction manuscrite faite par Bourdelle au texte imprimé, sans qu'on puisse savoir de quand elle date, mérite de retenir particulièrement notre attention. Nous l'indiquons en note.

« Maître,

« Je retrouve en vous un grand maître ouvrier du Moyen âge, un ancien tailleur de pierres vives, demeuré, on ne sait comment parmi nous, depuis les temps anciens.

« Avec les romains, avec les byzantins, avec les romans, avec les gothiques, vous êtes venu à nous, à travers ces temps immenses, parti sans doute de l'école de Phidias.

« Il y a de tous ces grands arts dans votre œuvre, avec en plus l'angoisse du mouvement... (a)

« Maître, un sculpteur de votre taille élève le domaine humain.

« Chacune des figures que vous créez s'en va, par toute la terre, affermir des esprits.

« Vous nous avez apporté avec l'âme des sculpteurs grecs, celle des sculpteurs romains et des sculpteurs gothiques.

« Rodin, vous n'avez pas, vous, froidement, décoré de l'argile.

« Mais au dedans d'elle, vous avez su faire vivre votre pensée et votre cœur.

(a) Correction manuscrite de Bourdelle : « *l'angoisse du monument* ».

Cette critique que Bourdelle n'eût pas osé adresser au maître en public, il l'exprima à plusieurs reprises.

« J'aurais peur, lui avait-il dit un jour, à propos de la Porte de l'Enfer, lors d'une causerie familière à l'atelier de Rodin, que si on ouvre cette porte, elle ne me crève un œil. Ce n'est ni un mur, ni une porte. »

Anecdote rapportée un peu différemment par Campagnac qui ajoute qu'au préalable Bourdelle avait suspendu son chapeau aux aspérités de la sculpture.

Voir article cité, p. 132.

« Et cela n'a été fait nulle part actuellement, dans le monde, aussi pleinement.

« De vous, maître, de vos œuvres, toutes les surfaces s'agitent par la force des profondeurs.

« Dans la vie des sculptures, les plans superficiels, ce sont des incidents.

« Mais les plans profonds, constructifs, ce sont des destinées.

« Et comme toute votre œuvre est faite en plans profonds, vous enchaînez ainsi la force du destin des lignes.

« Maître, qu'à votre exemple tous les esprits œuvrent en profondeur, que la force unique de l'homme soit l'amour de la vérité.

« La vérité, c'est la justice.

« Votre montagne de Meudon où vit votre œuvre, mais c'est l'Acropole nouvelle, ouvrant silencieusement toutes ses fleurs de marbre au-dessus de Paris. »

Dans les jugements qu'il portera dans la suite sur Rodin, Bourdelle tempérera plus savamment, mesurera avec plus de justesse les éloges que l'on rencontre toujours sous sa plume, lorsqu'il s'agit du maître. Il y mêlera quelques réserves; il osera tracer enfin les limites de l'art de Rodin; il affirmera sa volonté d'exprimer par la sculpture, sinon des vérités nouvelles, négligées ou méconnues jusqu'alors, du moins de ramener la sculpture aux plus vastes synthèses. La période où Bourdelle se cherchait est close désormais. En 1909, il a exposé au Salon son *Héraclès archer*. Il va bientôt, avec sa collaboration au décor du théâtre des Champs-Elysées, mettre à l'épreuve les idées qu'il s'est faites sur la liaison intime de l'architecture et de la sculpture,

idées qu'il avait puisées en partie dans l'étude des Grecs, en partie et surtout dans son admiration pour les imagiers gothiques. Il ne s'agit plus pour lui de se laisser aller à son tempérament. « Contenir, maintenir, maîtriser », tel est désormais son idéal, « voilà l'ordre des constructeurs », déclare-t-il à ses élèves de la Grande Chaumière dans la leçon qu'il leur fait le 7 décembre 1911. (19)

« Il ne faut, ajoutait-il, qu'aucun geste, aucun plan, qu'aucune ombre des sculptures offusque une muraille lisse, aucune saillie. »

Il a étudié de près l'œuvre des tailleurs de pierre gothiques :

« Ils connaissent, ceux-là, que les ornements qu'ils ordonnent doivent vivre en bonne amitié avec la bonne paix des murs. »

C'est non seulement la condamnation formelle de *la Porte de l'Enfer* de Rodin, c'est aussi celle de *la Marseillaise* de Rude, de *la Danse* de Carpeaux, et sur ce point Bourdelle ne fera jamais de concession à ce qu'il estime être la loi essentielle de la grande sculpture monumentale à laquelle son œuvre s'efforcera de se soumettre pleinement.

*
**

Il faut reconnaître pourtant que lorsque Bourdelle vit, plus tard, chez le fondeur Rudier, *la Porte de l'Enfer* de Rodin traduite en bronze, il écrivit une page, retrouvée dans ses

manuscrits, demeurée inconnue jusqu'ici, et où il s'incline devant le caractère « surhumain » des recherches de Rodin. Il fait bien encore quelques réserves, mais ses éloges dépassent ces dernières et *la Porte de l'Enfer*, œuvre à laquelle Rodin travailla toute son existence, est « la cathédrale de la vie » du grand sculpteur. Voici au surplus cette page curieuse :

UNE ŒUVRE SURHUMAINE

Je viens de me trouver, de façon toute inattendue, enserré dans le cadre d'un des plus grands portiques d'âme fermant sur le XIXe siècle.

Je ne savais pas l'œuvre prête.

*

Emplie d'humaines fleurs tragiques, la porte de l'Enfer de Dante se dressait soudain devant moi la plus grande œuvre de Rodin et qui d'ailleurs les groupe à peu près toutes.

Auguste Rodin le Grand; ces mots ont retenti profondément en moi.

Dans la transe rude du bronze qui brûle à tout jamais du génie du sculpteur, c'est bien la porte de l'Enfer, l'enfer de l'homme et l'enfer de l'artiste.

Œuvre faite d'éclairs profonds brisés de repentirs, œuvre remplie de grâces indicibles et de drames irrémissibles, où les trois étapes du Dante tourbillonnent en sanglotant dans l'accent de feu du poète.

*

Notre Rodin, le Goya de notre sculpture, bien su-

périeur quant à la trame, a construit là la cathédrale de sa vie.

Il a vécu, il a porté en lui cet immense portique, immense par les bonds du cœur emprisonné, de la chair désespérée et d'esprit scrutateur. Et puis carbonisé par la lave intérieure, comme ces corps tordus, roulés aux cendres des volcans, il s'est laissé tomber rompu, ployé sur le fronton, mais observant, penseur brisé par l'immortel orage.

⁂

Laissez toute espérance, ô vous qui entrez! Rodin après cela est tout inscrit dans la masse de cette porte.

Le Dante, au fronton du portail, mord dans son poing cette rude parole : Laissez toute espérance.

*

Et là le drame a pris toutes ses proportions. Le statuaire a réservé l'espoir. Grand, au delà de la limite d'homme, Rodin n'a pas su renoncer.

Entré de plain-pied dans l'Enfer, lorsqu'il eut entendu la plainte de la porte, Rodin qui pénétrait dans les trois plans de l'art lutta d'instinct, mais de tous ses instants, contre le désespoir qu'est la recherche du divin.

O ce drame éternel dans la lave qui s'est glacée dans le froid du bronze admirable de Rudier, ô l'admirable chant de bronze!... (a)

Après la mort de Rodin, François Laya s'était adressé à Bourdelle, en 1918, pour le prier de publier dans sa revue *L'Eventail* (20) quelques pages consacrées à sa mémoire.

(a) Suivent encore quelques lignes sur le brouillon original, si raturées que nous n'osons les reproduire. Elles n'ajoutent rien de nouveau à ce qui précède.

Bourdelle dédie son article : « A mon ami Laya, qui m'honora du titre de continuateur de Rodin. » Mais il ajoute aussitôt :

« Vous m'avez atteint droit, monsieur, par votre lettre qui m'accable d'un titre impossible à porter et auquel je ne prétends pas, car laissez-moi vous dire qu'ayant longuement travaillé pour Rodin, en collaborant à ses pierres les plus ardues à compléter, j'ai pénétré quelques secrets du maître et que, du peu que j'ai pu mesurer leur courbe, *je ne me suis pas reconnu disciple de Rodin.* Toutes mes synthèses s'opposent aux lois qui dirigent son art. »

Ce passage est connu. On le trouve cité, partiellement au moins, dans quelques études consacrées à Bourdelle. Mais ce qu'on ignorait, ou ce que l'on n'a pas dit, c'est que, sur l'exemplaire imprimé, revu et corrigé par Bourdelle [a], la phrase : « Je ne me suis pas reconnu disciple de Rodin » a été violemment raturée et rétablie sous cette forme : « Je me suis reconnu ANTIDISCIPLE de Rodin. » Une note marginale ajoute : « *Passage que j'ai volontairement affaibli, adouci. Remis en état.* »

Serait-ce une déclaration de guerre? Non pas. Simplement une prise de conscience. Bourdelle oppose ses conceptions d'artiste à celles de Rodin et son souci de vérité n'interdit pas l'hommage. En effet, Bourdelle continue ainsi :

« Et maintenant, monsieur, qu'en dégageant ma personnelle foi, j'ai accompli le devoir essentiel qui

(*a*) Sans doute quelques années plus tard. Cet exemplaire se trouve dans les papiers faisant partie des écrits de Bourdelle.

est d'oser toute ma vérité, il faut que je précise, pour l'instruction de tous, que ma route a pu s'agrandir de l'apport à mes techniques des lentes moissons de secrets que j'ai glanés dans le champ de Rodin.

« Dans mes longs travaux près de lui, j'ai pu lier en une gerbe de lumières les épis d'initiation au verbe intérieur des formes, les épis d'initiation au sens des rapports entre eux des plans et des profils extérieurs des formes.

« Rodin a retrouvé dans son art, plus loin, plus haut qu'on ne l'a dit et autrement qu'on ne le croit, *une* des formes les plus rares, *une seule* des lois qui firent l'altitude haute de nos anciens, les Bâtisseurs, Sculpteurs, Fresquistes de nos Basiliques de France.

« Il n'y a pas eu, il n'y aura pas de maître pouvant INFLIGER à l'Argile, au Bronze, au Marbre, les formes des choses tangibles (transes charnelles) (*a*) plus pénétrées en profondeur et rendues plus intensément que ne l'a fait Rodin.

« Dans cette voie ses nuances sont si infinies, si subtiles, créatrices de transes (d'angoisses) (*b*) telles, qu'il y demeurera unique, crispé et douloureux, semblable à son *Penseur* qui se concentre et se contracte en un tel désespoir que tout son airain tremble, paraissant bouillonner en un creuset de feu.

« Cette calcinante figure se rongera toujours; elle méduse mon regard, elle s'épouvante elle-même, pendant qu'à plusieurs siècles, loin, sur une cime fraternelle, l'autre *Penseur*, celui de cet immense Michel-Ange, nous parfume l'esprit de son calme regard où s'ennoblit le Crépuscule. »

Mettant ensuite en parallèle les figures de Phidias, « héros solitaires comme des dieux », celles de Michel-Ange, « pressentant des mon-

(*a*) Correction manuscrite de Bourdelle sur le texte imprimé.
(*b*) Id.

des », et celles de Rodin, « figures arrachées de l'homme », Bourdelle conclut en disant : « Tout cela n'est plus nous, n'est plus ce qu'il faudra à l'art de demain. »

Alors un remords l'assaille et il ajoute :

« Malgré que nous prenions une nouvelle voie, ceux des sculpteurs du temps présent qui n'auront pas connu et approché Rodin PEUVENT PORTER PLAINTE AU DESTIN.

« Ceux qui auraient pu le connaître et apprendre de lui, c'est-à-dire éveiller par lui des voix qui attendaient en eux peut-être, ceux qui pêchèrent par vanité, se tenant éloignés du maître, en traîneront leur croix de médiocrité.

« Ceux qui l'ayant connu, ne se souviennent plus du génie qui sans cesse émanait de cet homme et les a secondés, ce sont les réprouvés de tout; ils ont perdu la direction suprême de l'esprit qui est le *Remember* du cœur. »

Dans la suite de l'article, Rodin est pour Bourdelle « le Faune de la sculpture », « le plus grand retrouveur de vie », formule qu'il corrige par une note manuscrite : « le grand exaltateur des chairs ». Il est aussi « le Sourcier », « le retrouveur des Ondes de la Forme .

Suit une tentative de résumer la puissance de Rodin :

« Méditons sur Rodin : écoutons-le, lisons-le; il parlait et il écrivait du même outil qui désespérait son argile; il dessinait aussi du même point, partant toujours de la vue immédiate.

« Un thème préconçu n'a jamais dominé en lui qu'en tant que qualité d'analyse des formes; il n'apporta pas d'autre idée dominant ce constant souci; tout chez Rodin est en recherche matérielle immé-

diate;c'est là qu'il œuvre en se découvrant; IL SURVIVRA DE CE COMBAT.

« Les vraies synthèses que Rodin a pétries, immuablement limitées à transfuser la vie, celles qui lient ses véritables grands savoirs, C'EST IMPUDEUR D'OSER PORTER LA MAIN SUR ELLES *autrement qu'en initiés* (mis en italique par Bourdelle) tant ce sont des êtres de chair. »

Cet article sous sa forme première était connu. Seules les corrections postérieures que nous avons relevées lui donnent quelque nouveauté. Mais comme il est assez difficile aujourd'hui de consulter le numéro de la revue où il parut, je voudrais en extraire encore deux esquisses de Rodin dessinateur et de Rodin écrivain. Elles complètent le portrait du sculpteur :

« Les dessins en couleurs du maître (a) vers le soir de labeur, sont le fleurissement de lents efforts anciens de l'arbre de tous ses vouloirs.

« Le scalpel du vivisecteur tombe de la main apaisée; le trait de crayon, quoique tressaillant, se fait simple et là Rodin parfois surmonte l'analyse.

« Certains de ses dessins pourraient dépasser leur papier, s'inscrire dans la chaux du mortier à fresque et, se sacrifiant au mur, s'épanouir en épousant l'architecture.

« Là IL DOMINE chaque fois en des éclairs admirables SON SOMMET DE SCULPTEUR.

« Ils règnent, ces rares dessins; ils sont les aubes éternelles des plus hauts pouvoirs de Rodin; là se fiancent tous ses secrets. »

Bourdelle avait déjà dit de ces mêmes des-

(a) Bourdelle possédait dans ses collections une très belle suite de ces dessins rehaussés d'aquarelle.

sins, lors d'une exposition qu'en avait faite Rodin chez Bernheim :

« Les dessins de Rodin sont révolus; ils ne sont pas achevés. Ils ont tous la grâce de ce qui se noue pour éclore. Ces œuvres rapidement faites, pour la plupart, sont comme les fleurs du grand statuaire, les tendresses de cette main entraînée aux forts et hautains travaux de la statuaire.

« Ces dessins, massés en armée, rassemblent, totalisent la science immense de Rodin. »

Quant aux dessins plus achevés de Rodin, « ces dessins élus s'élèvent au sommet de ses plus hautes sculptures; ils viennent souvent d'une source plus calme où tous les flots sont réconciliés. » (21)

« Rodin écrivain est semblable, poursuit Bourdelle; il rôde en l'émotivité qui se crispe en lui PAR LES YEUX.

« Il court en épelant ses réceptivités, mais comme il note en plein élan, il fait des chutes; il coupe et recoupe sa route; il revient sans fin sur ses pas; il déchire les fleurs des haies, il les respire et les épuise, mais de leur douce mort se colore son écriture.

« Il est tout esseulé d'amour! Il s'accuse, puis il s'implore, il se renie, puis il s'acclame, il mord ses cris; il pousse en troupeau haletant une horde de témoignages. IL N'ORDONNANCE PAS, il ne regarde pas au delà de ce qu'il étreint. » (a)

Voici maintenant Rodin au travail, créant ses œuvres « souvent tragiques au possible » dont Bourdelle nous dit :

« Elles portent sur leur chair pleine et sur leur peau tiède et profonde les témoignages d'abandons brusques.

« Les plus rares, les mieux aimées, portent sur

(a) Même défaut capital, selon Bourdelle, chez Rodin écrivain et chez Rodin sculpteur.

leur pulpe éternelle les empreintes ineffaçables des ultimes retours d'amour. »

Empreintes marquées au prix de quelles souffrances!

« Lutte accablante de Rodin!

« Je le revois inclinant sa tête géométrale, sa face à rudes angles, butant du front contre son argile excitée, contre sa terre d'azur sombre coupée par le couteau d'acier.

« Je revois souffrir devant moi sa pauvre terre de sculpteur défoncée dans la main de flamme, tenace, impatiente et patiente, mais qui bridée d'esprit, butée aux limites physiques, fut contrainte d'abandonner râlante au bord des temps, la forme exténuée d'inextinguible volupté.

« Je vois ce Maître Ouvrier d'angoisse secouant sa terre griffée, désolant profils sur profils, cassant à tout jamais l'extase d'un visage, éternisant ainsi un sourire brisé, puis laissant retomber son front sur sa grande main lasse.

« Je me souviens.

« Il me disait : « En un instant je viens de tuer des mois de travail bon », et j'entends son rire tranchant! « Bourdelle, ajoutait-il, on ne tient rien jamais! Chaque journée il faut recommencer d'apprendre. »

« Grands plâtres de Rodin! Plâtres désespérés, fragments d'espoir déçus! Torses de victoires perdues! Têtes tombées des journées d'amertume, mains d'épouvante et mains de pauvreté de l'âpre jeunesse du Maître!

« Amputés oui, mais du corps de l'insaisissable! Lambeaux de feu volés par Prométhée! Tronçons d'Ange blessés dont le rayon divin ne s'est pas retiré! »

Dans *l'Echo de Paris* du 30 août 1923, on lit ce jugement plus sévère :

« Combien ils sont poignants, ces tronçons de

Rodin! Ils se roulent dans leur poison, fous de mourir à la grande sculpture, pour vivre de la seule transe du modèle.

« Le bronze est là, prisonnier de la seule chair, *hors de la loi sculpturale.*

« Certes, Villon eût dit, en son rire mordant, s'il eut connu l'art de Rodin : « Et ne fait pas ce tour qui veult. » Certes, Rodin est grand. Rodin est *une agonie immortelle.* »

Dans ces moindres tronçons, pourtant, le style de Rodin se marque si profondément qu'un aveugle le reconnaîtrait au simple toucher :

« Si le monde des formes devait s'effacer pour mes yeux, qu'on m'apporte un bloc sculpté par Rodin en des profils mouvants; en les touchant, s'éclairera l'esprit; je ressaisirai par leurs formes tout mon regard et j'entendrai en moi l'hymne muet du flot des formes.

« Et voilà l'œuvre de Rodin. Un chef-d'œuvre de lui, c'est des instants éternisés où les heures se font profondes.

« Pour entendre sonner ces heures, à nous de ne ne pas être sourds. »

Bourdelle écrit les pages que nous venons d'analyser à Saint-Barthélemy, près de Marseille. Des hauteurs d'une pinède abandonnée, devant la mer bleue, « dans l'unité d'azur d'été », l'analogie le frappe entre la forme haletante de Rodin et l'agitation de la mer « reconstruisant sans fin des horizons qui se cherchent ». Il termine ainsi son étude :

« La mer roule et brise ses lames et, dans cette amertume l'humanité se reconnaît; pareillement se crée le désespoir vivant dans l'œuvre sculptée de Rodin; elle est un océan d'éclairs arrachés à l'ombre de l'homme.

« Mais, hélas! moins encore que la mer qui connaît des périodes de calme et de détente,

« PAS UN ATOME DE CET ART N'A PU JOINDRE LE REPOS. »

Et, tourné vers l'avenir, Bourdelle oppose en quelques lignes ses savoirs à ceux de Rodin :

« Quand tous les hommes ENTENDRONT la loi bien plus complexe et plus UNE encore de la forme, quand au-dessus de celle de Rodin ils verront par le rayon de l'esprit plus que par le regard [addition manuscrite : du corps], alors la PAROLE BATIE, SCULPTÉE ET PEINTE redeviendra la langue originelle, le Verbe sans voix, à vibration muette, ne sonnant que dans la raison

« L'HYMNE ABSOLU DE LA BALANCE EXACTE. (a)

« Ayant dépassé le seuil, affrontant la route en spirale, si nous avons reçu l'ordre mystérieux d'en tenter l'ascension, de monter de la vie des ombres au domaine éclatant des Causes éternelles (b), NOUS NE RENCONTRONS PLUS les savoirs de Rodin (c). »

Comme pour s'excuser de la hardiesse de son jugement, Bourdelle ajoute :

« S'il m'est *impossible* de placer le maître *moins haut*, il m'est tout autant interdit de l'ériger au-dessus de ce plan, *car je n'ai pas le droit de fausser l'avenir.* »

(a) Correction manuscrite de Bourdelle : « Nous percevrons alors, sur la voie des anciens, avec des nuances nouvelles, l'hymne absolu de la Balance exacte. »

(b) Correction : « Au cercle où sont les constructeurs d'ensembles. »

(c) Rodin lui-même ne disait-il pas :

« Pour moi la grande affaire c'est le modelé. Pour Bourdelle c'est l'architecture. J'enferme le sentiment dans un muscle. Lui, il le fait jaillir dans un style. »

Jugement rapporté par Michel-Georges Michel, *Le Quotidien*, 7 octobre 1929.

Cf. Campagnac, article cité.

Quel sera cet avenir? Bourdelle nous le dit dans la langue mystérieuse qui lui est chère, comme elle l'est aux visionnaires et aux prophètes, et, sur l'exemplaire dont j'ai parlé, il a plusieurs fois retouché l'expression de ses premières déclarations. Je porterai ces retouches en notes :

« C'est l'heure de bâtir.

« Après la vie concrète [a], trouvons l'ardeur abstraite [b], après les points de mesure des faits [c], trouvons les points de causes et concrétisons-les unis. »

L'art de demain, l'art de Bourdelle s'opposant à celui de Rodin, cet art « fait de moitié, dit-il, par l'homme et par Dieu, la France en aura voir la source et le miracle dans la forêt des cathédrales ». [d]

Nous connaissions ces idées. On les trouve déjà dans la causerie faite à la Grande Chaumière en 1910. Ce que veut Bourdelle, désormais, c'est exactement le contraire de ce qu'a voulu Rodin :

« Ajoutez à chaque être particulier le flot général, prêtez au plan, au contour accidentel d'amplitude, l'apaisement ou le plus vaste halètement du plan d'universel pour faire œuvre grande et belle. » (22)

On ne peut refuser à Bourdelle le droit de l'affirmer ainsi lui-même. Que cette affirma-

---

(*a*) Addition manuscrite : « *par fragments* ».

(*b*) *Id.* « par ensembles ».

(*c*) *Id.* « de faits désenchaînés ».

(*d*) Variante manuscrite : « Cet art, fait de moitié par l'homme et par le feu du Créateur qu'il porte, avait la racine et le miracle en Notre-Dame de Reims. »

tion contredise les « savoirs » de Rodin, il n'en garde pas moins à celui-ci un souvenir reconnaissant pour tout ce qu'il lui doit. Il sait le juger aussi avec une ferveur et une pénétration dont cet article de revue nous fournit maintes preuves.

***

Un autre témoignage porté par Bourdelle sur Rodin est plus émouvant encore. Il n'était pas destiné à être publié. Il figure dans les papiers que possède Mme Bourdelle qui, pour la première fois, a consenti à ce qu'il en soit fait état. Le soir des obsèques du maître, auxquelles Bourdelle avait assisté [a], rentré chez lui en proie à toute l'émotion d'un passé qui revivait en lui, en proie aussi à l'indignation contre les discours de convention prononcés sur le cercueil du disparu, Bourdelle prend une feuille de papier pour lui confier le cri de son cœur, le flot des sentiments qu'il ne peut contenir.

Il dédie ces quelques pages écrites de sa grande écriture qui semble sculpter les mots et les idées comme des blocs de pierre :

« Au Maître Rodin
« Près de son ombre ensevelie. »

Et, replié sur lui-même, il médite, tandis que dans le silence montent les chers souvenirs d'autrefois.

« Les obsèques sont terminées.

(a) Novembre 1917.

« Les paroles des orateurs, entre-heurtées en une discorde inouïe, se sont reprises au silence.

« Le public cruellement disparate qui tendait des lauriers brisés, mêlés aux bas relents des mufles venus les mains remplies de ronces, ce public où la Muse des grands poètes montait plus haut sur les remous haineux des impuissants, ce public malaxé d'Archange et de Raté s'est retiré et alors put venir le vaste crépuscule.

« Il se fait tard dans notre cœur, l'heure entasse sur nous ses ombres (a), nos pas n'éveillent plus d'écho dans la vaste tombe du maître, nous nous en sommes éloignés et pourtant de tout notre pouvoir nous allons en pensée à sa rencontre encore pour revivre avec lui les jours puissants de son labeur...

« Au travers des rameaux d'hiver qui se penchent vers le sépulcre, notre esprit revient vers le maître dont il étreint les mains pacifiées.

« Mains de toute ténacité, mains créatrices! Double groupe des dix manœuvriers! Mains ouvrières qui êtes les cités des humbles serviteurs de l'âme. Admirables mains statuaires toutes pâlies d'éternité et dont les doigts, ainsi que dix ouvriers pétrifiés par la longue lutte des marbres, semblent au sommet de leur mort avoir construit de leurs phalanges entrelacées, ainsi qu'arcades sur arcades, le temple calme du travail.

« Rien n'est plus haut que le groupe acharné de ces deux mains qui se concertent dans la mort, ces mains éclairent mes yeux; c'est dans Rodin qu'ils doivent regarder, c'est l'intérieur de son art, c'est le centre de son instinct qu'il faudra attirer au jour afin d'en faire voir les Faces ignorées.

« Dans le vertige du passé de mon travail avec le Maître, je rouvre les ateliers vastes, je refranchis les seuils glacés dont les vitraux résistent et gémis-

(a) Variante : « ses nombres ».
Hésitation de Bourdelle entre ces deux mots qu'il superpose.

sent, et tandis que la solitude avec la nuit m'entourent de ténèbres, ma double vue va retrouver le Maître qui, par delà la mort, m'attend au sanctuaire du travail.

« Il tend vers moi une petite lampe que nous guidons tous deux, comme nous faisions autrefois, à travers le grand hall où les œuvres s'érigent.

« Notre lampe passe très lente autour des antiques brisés...

« Sous la flamme révélatrice, la trame de ses grandes œuvres nous apparaît, formée de rameaux d'ombre qui portent des fruits de clarté...

« Un long silence étreint le Maître qui me regarde longuement. Notre lampe a rejoint une de ses sculptures. Je ne dirai pas tout des nobles réflexions du Maître à propos de son Art. Nous sommes dans l'instant de l'angoisse indicible. Nous abordons les lois centrales et c'est pour nous notre heure la plus grave. C'est la passion d'éternité qui soulève nos cœurs, l'amour sans rémission pour l'âpre vérité se sculpte en nos âmes pensives et c'est l'heure où nous nous jugeons.

« Rodin a pris en main ses morceaux capitaux. Si leur plâtre est léger, leur poids d'esprit est si considérable que peu d'hommes le connaîtront. Ce qu'on voit d'un tel art est toujours l'en-dehors; la loi motrice en est voilée.

« Rodin disait : « Nous travaillons dans nos plus hauts moments pour notre seule vue. C'est un événement considérable quand on nous comprend pleinement... »

Bourdelle était, certes, de ceux qui avaient pleinement compris, qui avaient aimé, mieux encore, encouragé et soutenu aux heures de combat le noble effort de Rodin. Il avait combattu pour *Balzac*, pour *Victor Hugo*, pour *le Penseur*. Rien de plus sincère que l'hommage qu'il rend au grand disparu, spontanément,

en cherchant à se placer encore une fois devant son ombre lumineuse. Elle a cessé depuis des années, sans doute, d'éclairer sa route; elle l'a accompagné pourtant et guidé pendant une partie de sa carrière, et cela, Bourdelle ne saurait l'oublier.

Le souci de vérité qui est le mien m'oblige à ajouter à ces pieuses méditations sur Rodin un autre témoignage. C'est un des rares que je connaisse où les réserves dépassent les éloges.

Dans une de ses conférences faites à l'Ecole du Louvre [23] au cours de l'hiver de 1923-1924, Bourdelle a souligné plus fortement que jamais certaines critiques souvent exprimées d'ailleurs par d'autres que par lui. Je ne pense pas aux seuls ennemis de Rodin. Je songe à ce jugement d'un de ses plus fidèles amis, Gustave Geffroy :

« Rodin, écrivait-il, vient à son heure à la fin du siècle pour représenter l'humanité physiologique dans ses actions diverses, dans la fatalité de ses fonctions. Il continue l'art où Barye l'avait laissé. Après l'évocation de la vie des animaux, il entreprend d'évoquer la vie animale de l'homme. »

Et Geffroy concluait par cette formule : « Rodin est le statuaire de la luxure triste. » [24]

C'est la même pensée au fond, assez brutale, évidemment, atténuée cependant par des mots qui soulignent la génialité d'un art qui se

meut dans de telles limites, que nous retrouvons dans les lignes suivantes de Bourdelle :

« Dans son art, Rodin, du bas du corps est Italien des temps modernes, mais il est Grec de Pompéï et du musée secret de Naples depuis le bas du torse aux cornes de son front. Il est le Priape des formes. Souvent un souvenir de Zeus passe dans son dessin. Cela survient dans l'œuvre patiente et géniale, tout à la fois patiente et instinctive, chaque fois que l'Amour descend pour calciner de son éternité quelque mortelle dans le bronze.

« Pourtant la moindre Tanagra est architecturale auprès des chairs, des nerfs, des os sectionnés de Rodin, sauf en quelques éclairs splendides apportant le feu dans leurs angles.

« Sa forme éternisa la cendre de la chair.

« Pénétrant, tel un Dieu, le mystère intérieur des choses,il ne les soumet pas au destin de la pierre.

« L'art d'aujourd'hui et de demain ne suit plus ce chemin.

« *L'art de Rodin est solitaire;* il ne fleurit jamais au mur.

« Rodin est un bûcher, mais à flamme intérieure qui s'alimente d'elle seule. »

Bourdelle avait-il eu connaissance alors de ce jugement porté un jour sur lui par Rodin et que nous a rapporté Michel-Georges Michel? (25) Je n'en sais rien. « Cela devient littéraire, aurait dit Rodin, cela devient romantique, cela devient du style moderne. Ah! avec une grande puissance, un grand élan, une haute inspiration et avec une grande humanité quand même. Cette humanité, cette vie qu'il insuffle au style, c'est ce qui sauve Bourdelle de ses défauts extérieurs. »

Rodin pouvait faire ces réserves; il n'en

vait pas moins su deviner en Bourdelle le génie. Payant à Bourdelle sa dette, lui donnant l'appui de sa gloire quand Bourdelle en avait besoin, il se fit à plusieurs reprises son avocat éloquent. Dans la revue tchèque *Volné Směry*, interviewé par Maurice Baud qui fut son secrétaire, Rodin disait de Bourdelle :

« C'est un éclaireur de l'avenir.

« J'aime sa sculpture très personnelle, bien correspondante à sa nature sensible, à son tempérament passionné et fougueux. Et j'y trouve cette certaine délicatesse qui est le propre des forts. L'impétuosité est la caractéristique du talent de Bourdelle. Sa sculpture est vivante, est attique, telles ses délicieuses figurines où l'on retrouve la grâce nourrie des Tanagras. Après les Grecs, il apporte les dernières nuances de la beauté, sait épandre cette lumière normale qui enveloppe toutes choses aux jours de beau temps.

« Bourdelle est un Grec de la France méridionale. »

Rodin le montre tout jeune à Paris, « entrant en scène comme un petit taureau dans l'arène, avec ses forces naturelles », élève de Falguière, puis de Dalou, refusant de concourir pour le prix de Rome. « Il est sauvé [a], ajoute-t-il, mais il ne retrouvera sa belle per-

---

(a) « Erreur de Rodin », note ici Bourdelle sur la page imprimée de la Revue (article paru en français). « Il y avait bien des années que j'avais, de mon propre mouvement, fui l'Ecole des Beaux-Arts. Rodin, qui après d'admirables travaux a bâclé tant d'œuvres et qui en a laissé inachevées tant d'autres, a fini par revenir de sa clairvoyance en ma soi-disant trop grande facilité... et s'effrayait plus tard de mon opiniâtreté dans mes travaux. »

sonnalit qu'avec moi [a]. Je lui ai enseigné à se défier de sa trop grande facilité; je l'ai averti de ce danger que l'Ecole n'eût pas manqué d'aggraver... C'est merveille de voir cet artiste ardent, travailleur, cet homme d'action entraîner à l'action, à la vie, à l'enthousiasme, amis, modèles, disciples, communiquant à tous son feu intérieur. Un signe particulier : Bourdelle est toujours le premier à manifester un sentiment que tout le monde aussitôt partage. » Et il termine ainsi : « Bourdelle a contribué à régénérer la sculpture actuelle autant qu'il le pouvait faire au jour où nous vivons. »

Qu'on se rappelle la belle lettre adressée par Rodin, en 1914, au secrétaire du monument Alvear, en Argentine, pour appuyer le choix qu'on voulait faire de Bourdelle, après que Dalou, d'abord sollicité, se récusant pour raison de santé, avait désigné, lui aussi, Bourdelle comme le plus digne de composer le monument du libérateur de l'Argentine [26].

Lors de l'exécution du monument de Montauban, au milieu des mille difficultés où Bourdelle se débattait, soulevées contre lui par le comité local, Rodin était déjà intervenu en faveur de son ancien praticien devenu son ami, par une lettre dont une copie figure dans

---

(a) Note de Bourdelle en surcharge : « Mais en échappant à Rodin et en ne retenant de lui que le fond d'analyse, non la fin à laquelle il faisait aboutir. »

les papiers de Bourdelle. [a] Elle est adressée au président du Comité des combattants de Tarn-et-Garonne :

« J'ai l'honneur, monsieur, écrivait-il, de vous adresser pour M. Bourdelle une affirmation que le monument que vous lui avez confié est étudié dans ce qu'il a d'essentiel,

« Que l'artiste courageux et consciencieux que j'admire déjà, dotera son pays d'une œuvre véritablement sculpturale dans un temps où les commandes ne sont ordinairement que commercialement faites.

« Je serai heureux, monsieur le Président, si mon intervention pour un véritable et grand artiste, ne vous semblait pas indiscrète à tous égards. »

***

Qu'importe donc que quelques ombres aient pu passer de part et d'autre sur une amitié éprouvée et qui survécut en Bourdelle à la mort du maître [b]. Après toutes les marques

---

(*a*) Document inédit.

(*b*) Le buste de Rodin qu'exécuta Bourdelle aurait, d'après le Dr Emile-François Julia (*Bourdelle maître d'œuvre*, p. 32), fait sur Rodin très mauvaise impression :

« Rodin interrompt les séances avec assez de mauvaise humeur. « Cette sculpture, murmura-t-il, sera peut-être comprise dans cent ans. » Alors, ajoute le Dr Julia, la séparation s'accomplit. La divergence d'art est devenue trop manifeste. »

Ajoutons cependant que Rodin revint sur ce mouvement d'humeur. Des lettres de lui en témoignent, postérieures à l'exécution du buste achevé en 1910. Voir la lettre à E. Schiaffino citée plus haut.

de sympathie données par lui à l'art de Rodin, Bourdelle méditait en effet un suprême hommage en sa faveur. Il comptait écrire sur Rodin et sur l'art en général un livre que la mort ne lui permit pas d'achever. Il avait composé en glaise la maquette de la reliure du volume, maquette demeurée dans ses ateliers. Il s'était livré à des recherches de caractères d'impression et il avait dessiné plusieurs pages pour juger de l'effet qu'il voulait digne du sujet. Il hésitait entre quelques titres : *L'art éternel*, ou *L'art et Rodin*, ou *L'esprit, l'œuvre, la maison de Rodin, ce qu'il a fait d'une colline*. Sur la maquette de glaise, il n'a cependant écrit qu'un seul mot en majuscules : RODIN. De son manuscrit [27], comportant une suite de feuillets si longue que nous ne pouvons en reproduire ici tout le texte, détachons simplement, comme on compose un bouquet de quelques fleurs choisies, certains passages intéressant particulièrement Rodin. Et souhaitons pour la gloire de Rodin et pour celle de Bourdelle, que nous ne séparons pas l'une de l'autre, que ces pages s'ajoutent à celles dont les amis des deux maîtres espèrent la publication.

« Les mots qui construisent ce livre, écrivait Bourdelle, en guise d'introduction à son travail, ne sont que des mots ouvriers; ils tombent éclatés de la pierre ou du marbre. »

Suivait une courte préface :

« Il importe aussi que l'on sache bien qu'il n'est pas question d'un piédestal dressé à Rodin par mon

amitié. Il faut que l'on sache que je ne lui dédie que de l'admiration juste et qu'il faut bien, lorsqu'on prend un exemple, choisir le plus déterminant.

« N'ayant connu ni Rude, ni Barye, je prends Rodin. »

Il se lance alors dans son vaste sujet. Il nous dit d'abord l'attrait qu'exerce sur tous l'œuvre de Rodin :

« Oui, nous avons tous, les contemporains, subi l'impulsion de l'œuvre de l'aîné. Nous avons tous pris des manières de ses travaux. Il y avait fatalement un attrait inéluctable comme un effet de rayonnement de la grande œuvre qui éclairait tout champ de combat de l'art. Et cela était en nous tous de la lumière volée ou empruntée ou choisie; elle n'était pas nôtre, mais il faut dire aussi que cette lumière venait d'elle-même à nous. »

Il montre Rodin élève de Barye, ainsi qu'en témoigne *l'Homme au nez cassé*, puis Rodin cherchant à lutter avec la perfection de l'antique :

« Après s'être bien assuré que ses plus justes copies de la vie restaient en dessous de l'antique, il vit non pas que l'antique vivait plus que le modèle vivant, il ne monta pas jusque-là, mais il sentit et s'assura, par des essais d'une extraordinaire sagacité et avec une terrible volonté, qu'il lui fallait amplifier ou traduire, et même il vit qu'il fallait copier, mais choisir. »

Bourdelle suit Rodin dans ses premiers échecs au Salon, cherchant une loi, améliorant sans cesse son métier, aboutissant à *l'Homme qui marche*, à *Saint Jean-Baptiste*, où Rodin affirme sa pleine maîtrise. Il analyse l'impression du public devant les premières révélations d'un art aussi nouveau :

« Lorsqu'on vit apparaître successivement au vieux Salon des Champs-Elysées « *l'Homme au nez cassé* », « *l'Age d'airain* », œuvres de double airain, ce fut de la stupéfaction et de l'épouvante.

« Je comprends la terreur inspirée par ces œuvres éclatantes. L'auteur fut craint d'abord, puis il fut calomnié et puis il fut chassé. Ça, c'était la logique. Il est certain qu'il n'était pas à sa place, lui lion, dans la bergerie.

« Enfin quelques hommes de haute valeur, tels Falguière et Paul Dubois, mirent Rodin en place d'honneur et le complimentèrent.

« Rodin, d'ailleurs, après cette algarade, se refit seul et il en devait être ainsi. Son œuvre était naturellement solitaire. » (28)

Quelle était la loi nouvelle trouvée par Rodin?

« Rodin sculpte comme d'autres pensent des chiffres. Il ajoute, il surajoute, et c'est lorsque son esprit, son cœur, son âme ont bien longtemps peiné que l'œuvre surgit toute fraîche. Voilà l'abeille, voilà l'artiste. »

S'écartant ensuite du maître, Bourdelle jette un coup d'œil d'ensemble sur le Sphinx et l'art égyptien, sur les cathédrales et l'art gothique, sur Michel-Ange et la Renaissance. Il semble enfin apercevoir l'unité de l'art et des forces naturelles dans « le plein bien balancé et contenu par la solidité des profils ».

Puis, revenant une dernière fois à Rodin, il termine ainsi :

« Que les quelques vrais hommes m'entendent bien, qu'ils sachent bien tous que Rodin est grand parce qu'il se mesure, qu'ils sachent bien que Rodin regarde ses confrères en bas de lui, mais qu'il connaît ses ancêtres qui le forcent chaque jour à lever la tête vers eux. »

Que conclure de tous ces témoignages rassemblés? Je pense qu'ils parlent d'eux-mêmes. Je me garderai de toute interprétation. Disons simplement que si l'art de Bourdelle s'est écarté finalement des voies tracées par Rodin, il est heureux pour l'histoire glorieuse de la sculpture française qu'il en ait été ainsi. Bourdelle et Rodin ne s'excluent pas. Si leurs domaines sont différents, ils dérivent l'un de l'autre. Expliquons-les l'un par l'autre et surtout comprenons la diversité légitime de leurs efforts.

Ne se sont-ils pas rejoints déjà pour l'éternité dans la gloire qui leur est commune, dans l'égale admiration due impartialement à leur double génie? Ayons pour tous les deux, comme l'écrivait un jour Bourdelle à Rodin, « l'amitié que l'on a pour les jours lumineux, pour un grand chêne empli de nids et de chants, pour les forces naturelles ».

---

(1) G. Geffroy, *La vie artistique*, II, p. 71. — (2) *Les cathédrales*, p. 3. — (3) Judith Cladel, *Rodin, l'homme et l'œuvre*, p. 130. — (4) Lettre du 5 septembre 1907; copie dans les papiers de Bourdelle. — (5) Brouillon daté du 6 ou 26 septembre 1907, plus probablement du 26. La lettre décrit longuement la petite église de Maîche. — (6) Leçons reproduites dans la revue *La Vie*, 31 mai et 7 juin 1913. — (7) Notes autographes de Bourdelle, 31 mai 1912, titre : *Clytemnestre dans l'Iphigénie de Moréas*. — (8) N° 327 du musée Rodin. — (9) Chapitre VIII. — (10) Léonce Bénédite : *Rodin*, p. 48, éditions Rieder, Les Maîtres de l'Art moderne. — (11) Publié pour la première fois dans *la Tribune du Tarn-et-Garonne*, 3 juillet 1890. — (12) Bourdelle prononce un jugement identique. Voir plus loin. — (13) *La survie d'Antoine Bourdelle*, par Paul Gsell (La Renaissance, mars 1931).

— (14) Leçon du 10 février 1910. — (15) Discours publié dans *la Tribune du Sud-Ouest.* — (16) Discours reproduit dans la revue *Le Musée,* 1904. — (17) Lettre parue dans la *Grande Revue,* novembre 1929, article d'Edmond Campagnac : « *Rodin et Bourdelle, d'après des lettres inédites* ». — (18) Discours reproduit en tchèque dans *Volné Smèry,* 1909, n° 3. Nos citations sont empruntées au texte français de la Conférence d'après les brouillons de Bourdelle. Ce texte a paru dans la *Revue des études franco-russes* de septembre 1909. — (19) Titre : *Le visage changeant des dieux.* — (20) Revue suisse paraissant à Genève, 15 janvier 1919. Une partie de l'article a été reproduit dans *la Vie,* en avril 1919, sous le titre : *L'art de Rodin.* — (21) Notes autographes, 1906. — (22) *L'art est l'harmonisation des nombres.* Leçon faite à la Grande Chaumière en 1910. — (23) Les conférences traitaient des sujets suivants : *Les temps antiques; Manœuvres d'ouvriers; Le chantier; L'architecture; Maîtres d'hier; L'architecture moderne.* — (24) *La Vie artistique,* II, p. 97 et 98. — (25) *Le Quotidien,* 7 octobre 1920, d'après E. Campagnac, article cité. — (26) Lettre à Eduardo Schiaffino, publiée dans *l'Amour de l'Art,* janvier 1930, p. 17-18. — (27) Entièrement inédit. — (28) Même idée dans la Conférence de Prague et celle du Louvre; *cf.* pages 102 et 123.

V

L'ENSEIGNEMENT DE BOURDELLE A LA GRANDE-CHAUMIERE

LES LOIS DE LA SCULPTURE
LES ANTINOMIES BOURDELLIENNES

Contenir, maintenir, maîtriser, voilà l'ordre des constructeurs.

Laissez vos cœurs ouverts et vos travaux vivants.

A. Bourdelle.

A partir de 1909 et jusqu'à la fin de sa vie, mais plus régulièrement de 1909 à 1914, Bourdelle donna à la Grande-Chaumière un enseignement que suivaient de nombreux élèves. Ceux-ci étaient pour la plupart étrangers. La France officielle, nous l'avons dit maintes fois déjà, se refusait à le comprendre. Qui donc, parmi les jeunes sculpteurs français, eût été

attiré par les leçons d'un maître disposant aussi peu que lui de la faveur publique?

Les six premières années pendant lesquelles Bourdelle se rendait chaque quinzaine à l'atelier sont aussi les années où l'artiste s'interrogeait passionnément, où il prenait conscience de tout ce qui le séparait de Rodin, où il entrevoyait enfin ce qu'il voulait créer à son tour, d'accord avec ses aspirations les plus profondes. Ces années correspondent au travail qui nous valut la suite d'œuvres échelonnées entre la *tête d'Apollon* et l'*Héraclès archer*, et elles se terminent à peu près au moment où Bourdelle est appelé à collaborer à la décoration peinte et sculptée du théâtre des Champs-Elysées.

On ignorerait le meilleur de la pensée de Bourdelle si on ne tenait pas compte de l'enseignement qu'il se plaisait à donner à des élèves de plus en plus enthousiastes. Tandis qu'il se cherche avec la plus absolue sincérité, il ne leur dissimule rien de ses propres hésitations. Il s'éclaire lui-même en guidant les autres vers les destinées nouvelles qu'il entrevoit pour l'art en général et pour la sculpture en particulier.

Les leçons de Bourdelle, écrites au jour le jour, dans le silence de l'atelier, entre deux séances de travail, ou bien le soir, dans ses heures de méditation solitaire, nous ont été heureusement conservées. Je ne crois pas que jamais de jeunes sculpteurs aient entendu, en

dehors des corrections faites à haute voix, pour l'atelier entier, et qui, scrupuleusement notées, furent souvent dactylographiées, des causeries sur des sujets plus variés. Bourdelle, dont la sensibilité toujours frémissante s'ouvrait à tous les grands événements de la vie, en dehors des conseils donnés sur le métier et sur la technique, prétendait élargir sans cesse la curiosité de ses élèves à la mesure de la sienne, les faire participer à tout ce qui était pour lui joie ou douleur, motif d'intérêt ou d'enthousiasme.

Les titres seuls de ses causeries en indiquent la prodigieuse variété et la richesse. En 1909, les thèmes abordés sont : *Beethoven, Eugène Carrière, La Vénus de Milo,* puis *La clarté des ténèbres, L'âme des nations, La liaison entre les détails et l'ensemble.* En 1910, il étudie les cathédrales : *Reims, Notre-Dame veillant sur Paris;* il parle de *La vérité du temple et l'âme de l'artiste,* de *La vie et l'art,* de *Léonard de Vinci,* de *L'étude en pénétration.* En 1911, voici comme sujets : *Le visage changeant des dieux, La méditation de la pierre, La liberté de l'œuvre, Les proportions en sculpture.* En 1912 : *La lumière et les ombres en sculpture, Les lois du bas-relief,* puis aussi : *L'étendue de l'âme, La Grèce et les événements balkaniques, Isadora Duncan et Nijinsky.* En 1913, c'est *La quatrième dimension, La perfection infinie, La petite église de Plurien et celle de Mortain, Les terres cuites égypto-grecques,*

Une gargouille de la cathédrale de Reims. En 1914 : *Une visite à Bruxelles au Musée du Centenaire, Rodolphe Bresdin, L'art et l'univers, L'homme et la matière, L'amour désespéré,* etc. Combien d'autres questions furent encore traitées dans la suite de ces causeries! Mais celles-ci, plus irrégulières, ne portent plus de date dans les brouillons que nous avons pu lire. Souvent même Bourdelle s'abandonnait à l'inspiration et se contentait de jeter sur le papier quelques notes brèves.

Il n'est pas toujours aisé de le suivre dans le développement de ses méditations. Non pas que l'on ne saisisse où il veut nous conduire. Aucun doute n'est permis sur ses intentions, sur l'orientation générale de ses idées. Mais celles-ci se présentent parfois comme noyées dans un flot verbal que Bourdelle ne prend pas la peine d'endiguer. Il pense tout haut et il parle comme il pense, surabondamment. Puis, après bien des détours, une page admirable surgit. Elle renferme en quelques mots simples, expressifs, des vues personnelles, lumineuses, sur l'art, sur la vie, mots jaillis du fond de l'âme, révélateurs d'une émotion communicative ayant la puissance infinie de suggestion d'une phrase musicale.

De ses entretiens avec ses élèves, je voudrais retenir ici tout ce qui nous aide à mieux comprendre l'art de Bourdelle, à définir exactement son esthétique trop souvent mal comprise ou déformée. Nous pénétrerons ainsi

plus avant dans une pensée dont les chapitres précédents nous ont livré déjà certains aspects, principalement ceux où nous rappelons les jugements portés par Bourdelle sur les artistes du passé et sur quelques-uns de ses contemporains.

Aimer la vie d'abord et, avec la vie, la vérité, telle est, pour Bourdelle, la première condition pour être artiste. « La vie a été mon école », écrit-il en 1913. Il revient sans cesse sur ce thème :

« Notre armement, c'est la nature consultée, notre nourriture c'est la nature consultée, notre guide dans la bataille, c'est la nature consultée, toujours au plus profond de son divin secret.

« Le plus formidable poète, c'est le réel de tous les jours, la religion la plus sublime, c'est l'élan vers la vérité. Le plus surhumain des artistes serait celui qui pourrait condenser en lui tout le cœur de l'humanité; il en sculpterait le destin. » (1).

« En art, pas d'autre secret « que celui d'une étude attentive des choses et, franchement, c'est là tout le plus haut du génie. Mais hommes, sachons-le, ce génie si simple est très rare. » (2)

« Qu'il y a peu d'artistes sincères, qu'il y a peu, parmi eux, d'amour de la vie précise, qu'il y a peu d'artistes épris des objets immédiats; combien leur pensée est en général esclave de méthodes, de procédés qui les détournent de l'amour direct des réalités! » (3)

« Laissez vos cœurs ouverts et laissez vos travaux vivants; croire que l'on sait, croire qu'on a fini, c'est fermer son âme à la vie et alors le néant nous ronge. » (4)

« Chaque grande époque d'art a été de son temps; elle n'a jamais puisé en arrière.

« Vous ne pouvez atteindre au grand que par la vérité, mais tout est là : il faut savoir l'aimer, il faut savoir la trouver, cette vérité. » (5)

« Le chef-d'œuvre, c'est de la vérité en fleurs (6), dit encore Bourdelle, résumant toute sa pensée en cette saisissante image.

Dans quel sens poursuivre cette vérité susceptible de s'épanouir en chef-d'œuvre? La nature copiée directement est un guide insuffisant.

« L'imitation trompe-l'œil ou servile des modèles n'est rien, puisqu'elle n'est ni le modèle lui-même, ni une création nouvelle ayant son destin propre. » (7)

Si l'amour direct des réalités est indispensable à l'artiste, l'art ne saurait se contenter de reproduire la seule réalité. « Il faut interpréter pour être vrai », enseignait Bourdelle à ses élèves, en corrigeant leurs travaux. Ce qu'il entend par là, c'est d'abord « n'inventer jamais loin de la vérité ». (8)

« Imaginer quoi que ce soit, inventer hors du vrai, artistes, c'est être aveugle et sourd. Nous n'avons qu'à regarder pour voir s'agiter l'univers. » (9)

Il faut aller « *aux structures indispensables* » et s'en tenir là. Mais il faut voir aussi les lois inchangeables de la vie et « la vérité de détail dans l'unité de l'ensemble », « ajouter à chaque être particulier *le flot général*, prêter au plan, au contour accidentel, *l'amplitude, l'apaisement ou le plus vaste halètement*

du plan d'universel », poursuivre « la vérité générale des êtres et des choses et non leur vérité particulière. [10]. Tels sont les conseils que Bourdelle ne cesse de répéter. « Se méfier surtout du savoir que l'on croit acquis. Le vrai savoir est d'observer toujours. » Pas de certitudes, pas de formules apprises, « de méthode immobile », « car cela c'est la mort du vrai ». « On n'est jamais certain d'être certain. » [11] Et puis, « toute œuvre fille du métier est toujours raide et froide ». [12] « L'art n'est jamais dans la main, il est toujours dans l'esprit. » [13]

Pour créer, il faut donc comprendre, comprendre avec sa raison. Mais celle-ci ne suffit pas. « Laisse, dit Bourdelle à l'artiste, *ton cœur* battre mêlé à ta raison. » « L'art est fermé aux impassibles. » [14] « La richesse est dans le cœur servi par l'esprit. » L'amour est, en définitive, ce qui fait la beauté d'une œuvre :

« En art, comme en tout, ce qui est humain demeure, tout ce qui est vrai en profondeur rayonne et tout ce qui fut créé sans flamme et sans amour s'écroule. » [15]

« L'état d'émotion », écrivait Bourdelle pour lui-même, en 1912, reprenant le mot de Paul Valéry, « voilà la vraie Ecole des Beaux-Arts ». [16]

« Le secret de l'art, c'est l'amour. Celui qui ne donne pas sa vie à l'œuvre doit renoncer à animer la pierre. » [17]

L'amour, puis aussi la douleur. On n'enfante que dans la douleur.

« Je vais vous dire une pensée qui sans doute surprendra plus d'un d'entre vous.

« Le grand sentier qui mène au feu divin que nous voudrions tous dérober, l'étroit passage qui conduit là, d'où l'on voit la face des dieux, eh bien! amis, c'est la douleur.

« C'est de notre art que je vous parle, c'est de la douleur que d'apprendre lentement, avec ténacité, car il ne suffit pas de vouloir, c'est de la douleur et de la plus haute que d'être désemparé dans son œuvre, que de ne plus savoir pourquoi, comment l'œuvre qu'on tient ne répond pas plus vite au désir magnifique de toute notre vie. » (18)

Mais la grande douleur de l'art est en définitive bienfaisante et libératrice, car la souffrance enrichit. « L'art crée *la délivrance de l'âme;* construire en nous le vrai nous tient illimités. » (19)

Raison, cœur et savoir étroitement unis, voilà donc ce qui fait, au regard de Bourdelle, le véritable artiste, qu'il soit peintre, architecte, musicien ou sculpteur.

L'œuvre sculptée, plus qu'aucune autre, doit jaillir d'abord de l'observation patiente de la réalité, de la nature et de la vie. Mais elle ne se joue pas à la superficie des choses. « Nous mourons, disait Bourdelle à ses élèves, de sculpture superficielle. » (20) Il ajoutait : « Il faut voir en profondeur, toujours en profondeur », et il résumait les lois de son art dans cette formule : « Le plan superficiel est un incident et le *plan constructif une destinée.*

C'est une petite phrase qui contient toute la sculpture. » (21)

Il exigeait encore un rapport étroit entre les détails et l'ensemble. « Chaque détail d'une grande œuvre doit être conçu dans le sens essentiel de son tout. Chaque ensemble d'une grande œuvre doit être formé dans le sens le plus essentiellement profond, le plus fatal de ses moindres profils, de ses moindres détails. » (22)

Bourdelle n'estimait pas cependant suffisante la recherche en sculpture de plans constructifs bien équilibrés entre eux. Dans une leçon entièrement consacrée à ce sujet : « Les mouvements d'adaptation des figures sculptées avec le monument, avec l'architecture », il disait :

« Les grandes œuvres sculptées *ont épousé l'architecture* toujours.

« De la vie du modèle humain, il faut passer à la vie sculpturale et de la vie sculpturale à l'adaptation architecturale. Voilà la grande loi qui fait que le destin de la pierre est agrandi dans ses gestes d'humanité.

« Les structures et les galbes sont les battements du cœur, les ondes de respiration de l'architecture sculptée. » (23)

Quand il reproche à Puget de ne pas « se concentrer en nombres », Bourdelle formulait l'une de ses idées les plus chères, celle qui fut toujours au centre de sa volonté d'artiste. Nul n'a vu plus nettement que lui, dans le sculpteur, une sorte de « musicien des propor-

tions ». Il a souligné souvent les affinités qu'il sentait entre la sculpture et la musique. « En écoutant récemment un trio de Beethoven, confiait-il à ses élèves le 20 janvier 1910, il me semblait que, pour une fois, *j'entendais de la sculpture.* » Mêmes affinités entre la sculpture et la danse. Quand Isadora Duncan danse pour lui, il voit *Phidias sculpter* et « trente ans de sa vie regardent tous les grands chefs-d'œuvre humains s'animer soudain dans ses plans ordonnés du dedans, par tout l'élan de l'âme. » (24)

Comprenant surtout la musique « comme une harmonie des nombres », il disait aux sculpteurs :

« Explorez, mesurez, faites-vous compas, faites-vous calculateurs, pensez les formes en géomètres, faites-vous musiciens des proportions. » (25)

« Le génie n'est qu'un compas sensible. » (26)

Remarquons qu'il est important, sous peine de ne pas comprendre toujours la puissance d'émotion, le pathétique que dégage l'art de Bourdelle, qu'il songe en disant ces mots, non pas seulement à la somme de sentiments, d'idées, d'amour exprimés par l'œuvre d'art, généralisés et harmonisés par l'artiste, mais aussi au travail matériel du sculpteur obéissant aux grandes lois de la pierre, taillant la pierre « qui parle quand on la coupe », à qui il doit savoir imposer « ses plans taillés et leurs tournants ».

C'est sa dévotion à la matière qui faisait

dire à Bourdelle que, « pour le travail, nous devons être maîtres et de la main et de l'esprit ». Il veut maintenir en tous ses travaux « l'idée appuyée à la pierre ». Nul n'a plus souvent insisté sur « l'aide que la matière prête à l'esprit et sur l'apport de l'esprit à la matière ».

« Chacun des matériaux n'adapte son caractère essentiel qu'à certaines formes, explique-t-il dans sa Conférence faite à la Sorbonne. Chaque matière a sa limite de support, de résistance et d'aspect.

« Il faut être très attentif au génie de chaque matière : chaque matière a son accent, accent d'aspect qui ne peut indifféremment être adapté à toutes formes.

« Mais quand la matière à employer s'impose à une forme, il faut que cette forme dont l'esprit est dans le sculpteur, il faut que les contours eux-mêmes de la forme empruntent à la matière une part importante de son accent.

« Artiste, il te faut là la pénétration, la mesure. Dès que tu sais que la matière a ses lois et agit, tu n'imposes plus, tu transposes.

« L'âme des matériaux unie à l'âme de l'esprit, fait apparaître la beauté.

« L'accent de la matière surajoute au contour qui lui est proposé. Mais la matière ne nous porte qu'autant que notre esprit se grandit à ses lois. » (27)

Bourdelle n'eut pas à acquérir cette admiration attendrie pour la pierre et sa soumission à ses lois divines. Il avait compris dès son enfance, au contact du rude artisan qu'était son oncle, l'Hercule tailleur de pierres, la beauté de la pierre et le respect que nous lui devons :

« Respectez la loi de la pierre, sculpteurs! Elle

est si noble, elle est si belle la pierre, ou blanche, ou rousse, couleur de pain, lorsque le charretier la laisse choir pleine, si dense, si lourde de poésie comme du souvenir immense de sa montagne, comme un fruit lourd qui fait trembler le seuil des ateliers. » (28)

« Nous devons calmer notre cœur à la fraîche candeur du marbre. » (29)

La liberté de l'artiste vient enfin du savoir de toutes les lois de son art :

« C'est la perfection même de notre savoir, la connaissance parfaite du métier, de la technique qui nous affranchit et nous rend libres de nous exprimer à notre guise.

« L'homme libre, c'est l'homme armé.

« Donc, artistes, allez à la vérité, à la netteté, au conscient, que chaque main de votre Muse tienne une pointe de compas, vous m'entendez, que la plus hardie inspiration se mesure; pas de vraie liberté sans science... » (30)

Bourdelle place l'artiste sculpteur entre ces deux immensités d'où naît l'art : la matière dont il est fait et l'humanité qu'il exprime.

« L'artiste est entre deux mondes sublimes, deux immensités. D'un côté, l'humanité dans la nature, de l'autre, la matière dans la nature et que doit-il créer, sinon une troisième immensité..., il doit créer une autre éternité. L'Homme doit créer l'Art. »

Il y est aidé, au surplus, par la matière elle-même, car LA PIERRE APPREND AUX HOMMES A ENFANTER DES DIEUX ». (31)

Dans ces multiples efforts pour traduire son rêve, dominer la matière, tout transposer sur le plan d'éternité, que l'artiste ne se décou-

rage jamais! Qu'il ne redoute pas surtout la solitude!

« On est tout délaissé des foules quand on s'acharne aux hauts ouvrages; tout élément pur s'isole des masses troublées; tout près du vrai on peut se croire seul, mais on est seul dans l'immense présence.

« On est seul avec la sagesse.

« J'ai essayé de m'élever; sans fin je l'ai voulu; sans fin je l'ai tenté.

« Après bien des espérances d'atteindre au bien, après tant de tentatives vers la beauté, je te retrouve, amie, je te reconnais, solitude : toi qui nous ouvres par le silence des hommes tant d'infinis.

« Tu ne t'éloignes jamais de moi, tu es le prix de la sincérité.

« O solitude dans notre âme. » (32)

La dignité suprême de l'art, la résolution inébranlable chez l'artiste de poursuivre son idéal contre tous les obstacles, contre l'impopularité, contre l'incompréhension de la foule, contre les injustices, les dédains et même contre la misère, ce sont là pour Bourdelle des nécessités, des évidences. Jamais il n'hésita un instant sur l'attitude à prendre à cet égard.

« C'est un tourment que le cri constant vers le vrai. Aussi tous ceux qui n'êtes pas faits pour affronter l'océan du savoir, laissez donc le combat dont le souffle éternel vous briserait trop vite.

« Laissez donc l'argile tranquille. Vous ne pouvez rien en créer. Le laboureur, du moins, la reprendra et elle refera du froment et des fleurs. » (33)

Besogne ardue, lutte sans trêve ni répit :

« Trouver les façons de la nature, ses pentes, ses angles, ses cercles, les enroulements, les glissements des plans, sa façon de construire,

« Trouver tout cela prend toute notre vie. » (34)

« L'art ne fleurit pas dans la paix, l'art est une guerre éternelle; l'art c'est l'émotion de toujours, l'art c'est la bataille inlassable.

« Ce n'est qu'en pleine bataille et blessé de toutes part et longtemps survivant à mille morts que l'artiste impose sa voix. » (35)

Faisant parfois un retour sur lui-même, Bourdelle n'hésitait pas, en toute humilité, à opposer à l'idéal qu'il avait poursuivi obstinément, ses insuffisances et ses insuccès.

« Des plans plus vrais, des contours plus près du Cosmos, des vérités plus proches de la terre, une analyse plus intérieure de nos êtres, tout cela voilà ma fortune. Tout le succès pour moi est dans la mort des vérités d'hier par la vérité d'aujourd'hui.

« Succès amer sans doute et c'est le seul que j'aime.

« Je n'ai rien fait. Mon bagage est celui du pauvre. Rien de moi n'est autour de moi. Tout ce que j'ai est intérieur; je n'arrive pas à le prendre. » (36)

Dans ces constatations sévères, il trouvait non pas des raisons de découragement, mais au contraire des motifs nouveaux de continuer l'effort en pleine bataille, et il concluait :

« Quand vous ne souffrez pas beaucoup en travaillant, allez-vous-en, jetez tous vos outils, car vous ne savez pas aimer.

« Une dure forme attachée, arrachée à la vérité, des traits repris tous humblement, avec le cœur tremblant vers la nature,

« Toute l'âme donnée à la pierre taillée, à l'argile coupée, voilà le tragique exercice de l'artiste épris de la seule beauté.

« Sans cela, c'est la négation. Vous n'êtes sans cela que des morts vêtus de mensonges.

« L'artiste est le dernier héros dont l'armure très

douce, autant qu'inattaquable, est tissée par la main du nombre. L'artiste est le grand chevalier qui adore son désespoir et qu'on n'a pas à consoler. » (37)

Sur le tard de sa vie, dans sa conférence du Louvre, loin de se croire proche du but, il rappelait encore, avec quelque ironie, il est vrai, mais sans amertume, l'opinion que le public s'était faite de son œuvre. Celle-ci était plus appréciée à l'étranger qu'en France le pays auquel Bourdelle avait dû cependant le meilleur de lui-même, le souvenir des plus magnifiques paysages, le pays dont il avait tant aimé et si bien compris les plus anciennes traditions d'art, celles qu'il avait découvertes en interrogeant nos vieux imagiers romans et gothiques dont il avait voulu faire revivre l'esprit en l'adaptant à notre temps :

« Quant au style de ma sculpture, il suit beaucoup celui du langage roman; c'est pourquoi, vous le pensez bien, cet accent dans mes ouvrages *n'étant pas accent bienséant,* mon pauvre art *anguleux constructif et trop bref,* est enlevé de mon pays par de malicieux étrangers qui, dans leurs Musées, le déchiffrent. » (38)

Bourdelle ne fera jamais une concession destinée à atténuer cette incompréhension de son art :

« Malgré moi, je le conduis au loin, soufflant en bon Berger dans mon sifflet tranquille, hors du Paris officiel qui ne l'entend pas. » (39)

Sa vie d'artiste commencée dans la révolte contre les formules usées, les vérités arrêtées, les fausses traditions, s'achemine peu à peu

vers l'apaisement le plus complet. Un petit cahier trouvé dans les poches de Bourdelle après sa mort portait sur la première page ce seul mot : *Dieu*. Lui qui était hanté perpétuellement par le mystère dont s'enveloppe la vie, qui croyait à l'éternité des belles formes et des grandes forces spirituelles que se transmettent les générations, dans la sérénité de ses jours qu'il sentait proches de leur fin, laissait monter de ses lèvres cette sublime prière :

« Maître de l'Infini, laisse-moi m'éclairer et me refondre en toi.

« Laisse-moi remonter aux sources de l'esprit.

« Permets de me confondre en toi, d'être un avec tes tracés.

« Repétrissant d'esprit l'argile originelle, retrame en moi ton entendement immortel. Refais éternelles mes courbes, remets mes jours dans tes éternités.

« Refais en moi ton miroir de lumière.

« Que mes instants offerts à tous redeviennent des mondes. Fais que mes vues soient un chemin pour tous.

« Fais-moi le cœur en accord au Cosmos. »

Peu de temps après avoir écrit ces lignes, Bourdelle fermait les yeux doucement. Par cette suprême méditation il confirmait ce qu'il avait écrit dès 1912 sur *l'étendue de l'âme* :

« Que l'homme serait grand s'il savait cultiver son âme, s'il savait l'adapter, l'associer aux forces naturelles!

« La grandeur, la beauté de l'univers sont là constamment autour de nous et en nous-mêmes; l'adorable et formidable spectacle du divin est incessant; il est partout et combien peu d'entre le troupeau

sombre, le troupeau noir qu'on appelle l'humanité, combien peu savent le voir!

« La foule est si peu pour le vrai que tout esprit tourné vers lui, pour la splendeur du monde, est écrasé par le troupeau bêlant.

« L'artiste véritable est seul... Nul ne le comprend. Nul ne voit l'or vivant de son regard et son cœur étoilé, que lorsque la mort l'a touché. » (40)

Reprenant alors l'image de l'envolée de l'aigle captif parvenu à briser ses chaînes, image qui, nous l'avons raconté, s'était imposée à lui si puissamment dans ses jeunes années, Bourdelle achève ainsi sa confession :

« L'homme lorsqu'il veut voir la vérité est en combat avec sa destinée; mais cette vérité pour l'homme est comme le soleil pour l'aigle.

« L'aigle va vers le soleil, épris de l'impossible; comme l'artiste, il frappe l'azur inconnu de toute l'âme de ses ailes; lorsqu'il a bien lutté et qu'il est assez haut pour l'orgueil de son cœur, lorsqu'il sent le soleil plus proche, alors il plane.

« Ce n'est qu'après un immense travail que les ailes grandes ouvertes, l'esprit de l'homme peut planer. Mais alors il est seul et c'est bien pour cela, sans doute, qu'il plane vers la vérité. » (41)

*
**

Quand on a lu, avec quelle émotion, toutes ces confidences écrites chaque jour par Bourdelle sans autre souci que de mieux voir en lui-même, quand on a cru deviner pendant cette lecture quel fut le vrai tempérament de ce grand artiste enthousiaste, passionné pour tout ce qui est noble et vrai, quand on a compris sa nature débordante, son souci de com-

munion avec la beauté de tous les temps et de tous les pays, quand on a noté, page après page, sa volonté de se discipliner, d'effacer dans ses œuvres toute trace trop apparente du tumulte de son âme, de contenir ses élans naturels, de les ramener à la sobriété ou au moins à l'équilibre, de chercher à traduire chaque fois qu'il crée, non pas des vérités particulières, mais la vérité générale, de parvenir aux synthèses après avoir eu « le long courage de l'analyse », quand on rapproche enfin sa volonté d'être de son temps de son désir de puiser à l'éternelle source des traditions, on est tout près de mieux comprendre et de mieux juger l'effort artistique de Bourdelle.

Il a consacré toute sa vie, une vie de travail incessant, de lutte épuisante avec lui-même, à faire passer dans la pierre cette intellectualité, cette noblesse d'âme, l'idéal élevé qui le hantait. Sa volonté d'enclore sous des plans sculptés une si riche pensée déconcerta le public et l'empêcha de comprendre son œuvre aussi aisément que celle de tant de sculpteurs peu soucieux d'ordinaire « de mettre leur cœur en accord avec le Cosmos » et de donner une forme « au destin de l'humanité ».

Bourdelle connaissait cependant le danger où pouvaient l'entraîner de si hautes visées, et c'est parce qu'il le connaissait qu'il ne cesse de se redire la nécessité de soumettre la sculpture au destin de la pierre, de proclamer la

loi du nombre, « la vérité des coupes et des cohésions », « l'importance des structures », et qu'il aboutit à cette définition par laquelle il tente de rapprocher et d'unir les deux pôles entre lesquels oscilla son propre génie, l'émotion et la mesure : « Le génie n'est qu'un compas sensible. »

Dans cet effort d'équilibre entre les deux principes contradictoires de sa nature réside tout le secret du style de Bourdelle, l'originalité de son art. Par cet effort constant, voulu, parfois pénible, exigeant des luttes très dures et de lourds sacrifices, se marque le caractère de grandeur auquel l'œuvre de Bourdelle se hausse si souvent, par lui s'explique aussi l'émotion intense qui se dégage d'une sculpture qui voulut être humaine en se refusant à n'être qu'un miroir de la réalité, qui chercha toujours à agrandir cette réalité aux dimensions d'une éternité.

Nous touchons là à ce qu'on a appelé si justement le « pathétique » bourdellien. Il réside essentiellement en des antinomies qui ne parviennent jamais à se concilier parce qu'il est dans leur nature même d'être inconciliables.

Nul n'a souligné encore ces antinomies comme elles le méritent. Elles fournissent l'explication la plus profonde du style de Bourdelle. Je ne vois qu'un critique, Pierre Lespinasse, qui ait entrevu cette contradiction innée de l'œuvre de Bourdelle, « rêvant d'un

art statique et n'ayant jamais pu dompter entièrement le dynamisme de sa propre nature ». (42)

Bourdelle avait nettement conscience de cette opposition foncière de sa nature se partageant entre des tendances profondément divergentes. « Lorsqu'il s'agit de mon œuvre, écrit-il un jour, vers la fin de sa vie, en 1929, — et la citation a été reproduite dans l'excellent petit volume d'André Fontainas, — il y a deux parts, deux pôles opposés : le sculpteur analyste, voir le *Krishnamourti* et l'*Apollon,* — et voir l'ensemble Mickiewicz. » (43) L'ensemble Mickiewicz est pour Bourdelle son œuvre la plus intensément synthétique et cela n'est pas discutable.

Mais Bourdelle n'a pas oscillé seulement entre l'analyse et la synthèse, entre une conception statique et dynamique de la sculpture; (a) il a hésité encore entre la vérité générale de l'art grec, tout palpitant d'éternité, harmonisant des nombres, mais dont l'âme s'est envolée, et la vérité plus proche de la vie de l'art gothique, combinant mieux, pour la satisfaction du génie français, « le calcul et le rêve »,

---

(a) Il me paraît exagéré de soutenir, comme l'a fait J.-L. Vaudoyer, que dans l'art de Rodin la synthèse est en quelque sorte dynamique et que dans l'art de Bourdelle, à partir de 1900, la synthèse est *toujours* statique. Il n'y a pas pareille coupure dans la production de Bourdelle et la lutte entre une expression dynamique et statique de sa pensée se prolonge jusqu'à la fin de sa vie.

Cf. Revue de France, 15 octobre 1921.

faisant surgir la beauté de l'ardente foi populaire. Ce fanatique de la tradition rêve de lier les temps entre eux, de projeter l'avenir aux lueurs du passé. Il n'hésite pourtant jamais de recommander à ses élèves « d'aller aux forces devenantes ». Il est fier d'édifier « les vérités d'aujourd'hui sur la mort des vérités d'hier ». Cet être de raison est un mystique; cet être de sensibilité réclame pour son art des calculs précis. Il prend assez vite en horreur le drame que jouent chez Rodin les divers éléments du corps humain, il veut que la sculpture souligne les permanences des formes plus que les accidents, « mette leur vérité en rapport avec l'universel ». Il a senti la leçon du marbre imposant « sa fraîche candeur à notre cœur comme à notre main », et cependant, c'est lui-même qui l'avoue, il l'a taillé souvent « en peintre impressionniste ». (44)

Mais qui saurait désigner une seule œuvre où Bourdelle ait entièrement réalisé ce qu'il considérait comme son idéal, quelle est celle d'où l'on pourrait déclarer exclu ce besoin éternel *d'équilibrer des contraires* qui fait l'intérêt si prenant et si vivant de son style?

On peut distinguer, sans doute, telle sculpture où le dynamisme l'emporte sur un équilibre plus stable. Jusqu'à la *tête d'Apollon* qui date de 1900 et par laquelle Bourdelle affirmait se soustraire entièrement à l'influence de Rodin, et même au delà, la fougue de Bour-

delle ne connaît guère de retenue. Qu'on se rappelle *le Bélier rétif, la Bacchante* et *la Bacchante foulant des grappes* et son *Héraclès archer,* bien postérieur à *l'Apollon!* Quelques œuvres pourtant font exception : *Séléné, Sapho à la lyre, Pénélope.* Mais quelle exubérance encore, bien que soumise aux lois du mur, dans la décoration du théâtre des Champs-Elysées, dans *les Muses accourant à l'appel d'Apollon,* dans *la Danse,* dans *la Comédie* et *la Tragédie,* et même dans *la Musique! La Sculpture* et *l'Architecture* sont plus calmes et *le Chant de l'Epopée,* épisode de la décoration du Grand-Théâtre de Marseille, marque un effort considérable de retenue.

Le Centaure mourant, Alvear, la France saluant l'Amérique, le monument aux mineurs de Montceau-les-Mines (ensemble et reliefs), *la Vierge d'Alsace* portent au plus haut point de perfection la volonté de discipline statique dont Bourdelle s'était fait une loi, je dirais presque une contrainte. Partout ailleurs, ces deux tendances de sa nature s'affrontent, se heurtent, ne réalisent entre elles que des équilibres fragmentaires. Alors même qu'un sujet est traité dans un sens nettement monumental et puissamment affirmé, on y trouve de constants témoignages du dynamisme foncier par lequel s'exprime le pathétique de Bourdelle : facture d'un modelé, frémissements de la forme (Paysanne et brebis), véhémence tumultueuse des plis d'un vêtement (celui de la

France dans le projet de monument aux députés morts pour la patrie, la blouse de Carpeaux au travail, le manteau du général Alvear lui-même, les reliefs et les fresques du théâtre des Champs-Elysées), battements d'ailes pour lesquels Bourdelle marquait une si vive prédilection [a] dans *l'Epopée polonaise,* dans le projet non exécuté *Le poète et Pégase,* qui ajoute au jeu des ailes le furieux galop de Pégase, marche hardie de Mickiewicz, pèlerin passionné, au sommet d'une colonne où l'on s'étonne qu'il ait assez de place pour tenir, etc. L'âme frémissante de Bourdelle prend à chaque instant sur la raison, sur le calcul, des revanches inattendues. Réjouissons-nous sincèrement que chez ce grand sculpteur le raisonnement ait pu tempérer parfois, mais non détruire, ses dons naturels, qu'il ne soit jamais parvenu à étouffer en lui l'instinct qui lui criait magnifiquement :

« Tu es ta voix toi-même; elle est le reflet de ton âme; fais-la chanter, fais-la crier, fais-la pleurer, fais-la prier, pour ta fierté et pour ta vérité. »

Le caractère si particulier du style de Bourdelle est dans les sursauts perpétuels de sa nature contre une discipline qu'il ne faudrait pas sous-estimer cependant. Elle l'a retenu devant certains excès où il aurait pu tomber. Mais où l'eût mené ce seul sens profond de la discipline, si Bourdelle n'avait eu en plus, et

---

(*a*) Dans mon nom, se plaisait-il à dire, n'y a-t-il pas deux L?

de naissance, une âme ardente toujours prête aux évasions?

L'effort que Bourdelle poursuit jusqu'à son dernier jour pour mettre d'accord sa sensibilité et sa raison, son besoin d'expansion et son goût d'équilibre, distingue ses œuvres entre toutes celles de son temps; il les différencie d'abord nettement de celles de Rodin. Dans cette lutte, Bourdelle, en effet, « ordonnance » et « regarde au delà de ce qu'il étreint ». Sa volonté de synthèse est si puissante qu'elle « subordonne le rythme de chaque mouvement au rythme de l'ensemble ». Bourdelle n'a pas interprété dans l'argile, le bronze et le marbre « des transes charnelles » seulement et des gestes véhéments; il a profondément senti la chasteté du nu; il a traduit par la sculpture les plus nobles aspirations de l'esprit humain; il a donné une forme magnifique à des idées (figures qui entourent le monument Alvear); il nous a montré la noblesse et la puissance des arts (fresques du théâtre des Champs-Elysées); il a exprimé la grandeur de la résignation à la destinée (*le Centaure mourant*); il a divinisé en quelque sorte les souffrances d'un grand pays martyr (monument à la Pologne); il a donné une figure à la France fière et pacifique, cette France dont il avait interrogé si longtemps et avec tant d'amour le visage qui lui paraissait plus mystérieux, plus chargé de sens que celui de la Joconde!

Son œuvre plane sans cesse sur les sommets et nous entraîne à sa suite. Nous sommes seuls alors, en face de sa grandeur, dans l'infini du temps et de l'espace, devant l'infini des formes et des idées.

Il nous reste à voir dans les chapitres suivants l'écart qui peut demeurer parfois soit dans certains détails, soit même dans les ensembles, entre ce qu'avait conçu Bourdelle et ce qu'il a réalisé. C'est à l'artiste que nous demanderons de nous dévoiler le secret de ses intentions premières. A chacun de faire, pour son compte, les rapprochements entre ces intentions et les œuvres définitives.

---

(1) Leçons de la Grande Chaumière : *L'âme créée par l'homme*, octobre 1912. — (2) Apologue : *Le troupeau de chèvres et le chevrier*, 2 février 1912. — (3) *L'âme des nations*, 14 juillet 1909. — (4) *La perfection est infinie*, 6 novembre 1913. — (5) Leçon du 14 avril 1912, sans titre. — (6) *La sauvegarde*, 23 mai 1912. — (7) Leçon du 23 novembre 1914, sans titre. — (8) Premier jeudi de mai 1911. — (9) *L'élan universel*, sans date. — (10) *L'art est l'harmonisation des nombres*, 10 février 1910. — (11) Premier jeudi de mai 1911. — (12) *Variables aspects de l'art*, 24 février 1910. — (13) Leçon du 23 novembre 1911, sans titre. — (14) *Variables aspects de l'art*. — (15) Leçon de rentrée, 18 octobre 1912, sans titre. — (16) *L'aube de l'enfance;* Notes autographes, Saint-Cloud, septembre 1912. — (17) *Notre vie dans notre art*, 7 juin 1912. — (18) *Devant les cordes de la lyre*, 30 novembre 1911. — (19) *L'aube de l'enfance*. — (20) Leçon du 27 janvier 1910, sans titre. — (21) Leçon du 16 juin 1910, sans titre. — (22) Leçon du 23 novembre 1911. — (23) *Les mouvements d'adaptation des figures sculptées à l'architecture*, 1er mars 1912. — (24) *Méditation devant le mortier frais des fresques*, 1913. — (25) *L'étude en pénétration*, 3 mars 1910. — (26) Leçon du 7 avril 1910, sans titre. — (27) *Conférence à la Sorbonne*, mars 1921. — (28) *La méditation de la pierre*, 22 décembre 1911. —

(29) Conférence du Louvre, *Manœuvres d'ouvriers.* — (30) *La liberté de l'œuvre,* 30 mars 1911. — (31) *La méditation de la pierre.* — (32) *Les humbles églises de France,* 21 avril 1910. — (33) *Notre vie dans notre art,* 7 juin 1912. — (34) *L'homme dans la nature met la méditation dans la pierre,* 22 décembre 1911. — (35) Leçon du 18 octobre 1912, sans titre. — (36) *L'amour désespéré,* 1914. — (37) *Id.* — (38) Conférence du Louvre, Le chantier. — (39) *Id.* — (40) Leçon du 21 juin 1912, sans titre. — (41) *Id.* — (42) Revue *L'Archer,* janvier 1930. — (43) A. Fontaines : *Bourdelle,* p. 61. — (44) Brouillon de lettre à Gustave Geffroy, avril 1899, lettre qui ne semble pas avoir été envoyée.

VI

QUELQUES TEMOIGNAGES DE BOURDELLE SUR SON ŒUVRE

LA TÊTE D'APOLLON — LE CENTAURE MOURANT L'HÉRACLÈS ARCHER LE GRAND ENSEMBLE DÉCORATIF DU THEATRE DES CHAMPS-ELYSÉES

L'artiste doit arracher une âme nouvelle à toutes choses et la dresser dans la pierre.

A. BOURDELLE.

Nous avons montré comment les années de 1900 à 1902 marquent, dans la production de Bourdelle, la ferme volonté, suivie de plus ou moins de succès, de sortir des voies tracées par Rodin, d'inaugurer un style à lui, dans lequel il prêterait moins d'importance à la vérité particulière des êtres et des choses qu'à leur vérité générale.

Sur la période qui précède 1900, les témoi-

gnages sont rares, capables de faire connaître toutes ses hésitations d'artiste et ses doutes devant l'œuvre à créer. Ses méditations incessantes devant l'œuvre de Rodin, dont nous avons essayé d'analyser les deux sentiments entre lesquels elles se partagent, une admiration sincère et profonde et un besoin toujours plus vivement affirmé d'échapper à l'inquiétude du modelé du maître, nous ont déjà fait comprendre le sens de l'orientation nouvelle qu'il souhaite pour son art.

L'œuvre qui correspond le plus pleinement à cette évolution est la *Tête d'Apollon au combat.*

Dans un petit carnet écrit par l'artiste au Vésinet, en septembre 1929, pendant les derniers jours de sa vie, et que seuls ont connu quelques intimes, Bourdelle, prévoyant sa fin, acceptait simplement sa destinée. Il l'acceptait, mais il entendait, avant de disparaître, se remémorer l'effort accompli par lui au cours de sa vie et, dans ce carnet portant le titre : *Apollon au combat,* c'est en réalité la lutte qu'il soutint pour trouver sa vraie personnalité après l'achèvement du Monument aux morts de Montauban [a], que Bourdelle revivait en pensée.

Sur la couverture, en guise d'introduction, ces quelques lignes sur les maléfices de l'esprit faux :

(a) Commencé en 1893, il ne fut inauguré qu'en 1902.

« Seigneur, établis-moi au delà des mensonges.
Ouvre à mes jours ton ciel de vérités.
Fais-moi vivre avec toi
les cycles de l'esprit
qui sont tes lois de toutes créations.
Chasse l'erreur de nos corps délivrés. »

Aussitôt après, Bourdelle rappelle les conditions dans lesquelles il acheva sa tête d'Apollon, l'œuvre qu'il chérissait particulièrement, parce qu'il y voyait le labeur le plus décisif de sa carrière :

« D'instinct, ayant tout rejeté de tous les vieux enseignements et surtout m'évadant de l'influence de Rodin, alors que, sans ressources, sans appui, je travaillais pour lui à sa grande *Eve* (a) de pierre,

« Voilà que j'entrepris soudain, et cela, alors que je me trouvais en situation de grande misère d'argent, en plein isolement de pensée sculpturale, j'osai donc entreprendre un singulier travail.

« Je supportai très mal, non seulement le troupeau de tous ses imitateurs, mais aussi tout ce qui, dans son œuvre, était systématique et presque aisément imitable; pendant cinq ou sept ans, je composai des têtes, des faciès tragiquement agités, à plans de chair troués, froncés, donnant l'impression d'une totale emprise de l'art de Rodin.

« Il y avait, dans mes études et dans tout ce travail, une forte influence de la manière de Rodin. Mais, ayant pénétré l'intérieur de ses sciences, je sus tout à coup m'en servir pour un but opposé au sien.

« J'échappai au troué, au plan accidentel, pour chercher le plan permanent. Je recherchai l'essen-

---

(a) Eve en marbre ou Eve au Rocher. Une Eve en bronze date de 1881. L'Eve en marbre à laquelle travailla Bourdelle est postérieure. *Cf.* catalogue du musée Rodin, nos 75, 76, 77, pages 53-54.

tiel des structures, laissant au second plan les ondes passagères et en plus je cherchai le rythme universel.

« Et c'est en ces temps très précis que, contre ses dires tous grandement élogieux devant chacune de mes études, que lui ayant fait part de ce que je voyais pour moi une autre voie, un autre art, c'est bien à ce moment précis que je commençai ma nouvelle recherche : *Apollon.* » (a)

L'instinct qui guidait alors Bourdelle « loin des soubresauts de chaque forme dont Rodin faisait trop ample emploi » mit, comme il le dit, « son juvénile savoir au beau service des synthèses ». La lutte fut difficile et longue. Il en retrace les étapes :

« Toutes les lois intérieures de l'immense savoir de Rodin durant mes recherches de presque imitateur conscient à demi, je les ai cherchées non pas dans ses systèmes extérieurs, ses mimiques sculptées, mais dans la trame tragique de chaque atome de sa forme, dans le domaine des beaux, des vrais profils. Car c'est là qu'est le beau de tout l'art de Rodin, profils venus du dedans aux surfaces.

« Un éclair ne cessait en moi. Je terminais alors mon grand premier essai, mon premier monument, *les Défenseurs de 70-71.* J'y avais travaillé neuf années. Mon comité était pauvre de fonds. J'engouffrai là de mes maigres deniers que je gagnai en créant des pastels.

« On voit ce temps de désarroi. Audaces dans la glaise de ma première grande création, préoccupation rodinienne. Je travaillais quelques instants par jour à sa grande *Eve* en pierre. J'avais de loin en loin un buste commandé, bronze ou marbre. Ayant pétri trop de terres humides, mal logé, mes mains

(a) Première étude, 1900. Deuxième étude, de 1900 à 1909.

enflaient. Je dus peindre et portraiturer au pastel; c'est ce qui me sauva la santé et la poche.

« Mais, apaisé du monument, *Apollon* entrepris dans le sens de maîtriser là tout le plus pur de ma vision profonde, laissant bien loin tous les élans passés, je fis arriver sur la forme, au delà du sang, de l'os, du cartilage et des muscles humains, la structure ambiante des forces.

« J'instituai tout juste le combat opposé à celui de Rodin, mais en me servant de ses armes d'analyste admirable pour la trame intérieure, mon dessein de concept étant universalisé.

« D'un seul coup la nécessité de consulter constamment le modèle vivant s'impose implacable à moi, mais je sus alterner les forces. J'eus une journée un modèle, mais en intercalant chaque séance d'une journée de ma volonté seule.

« L'Italien voisin qui posait avait un visage roux, osseux.

« Je lui donnai une séance un jour, gardant les lendemains de ses séances pour un autre travail sur son visage d'argile, travail que je faisais seul.

« J'en revoyais tous les profils. Je me servais des observations de plus en plus serrées durant les séances du jour d'avant. Les jours où je travaillais seul, le Dieu que je voulais tenir venait travailler avec moi. Et tous les profils s'élevaient.

« Quand le jeune Italien connut que je devais abandonner l'ouvrage, que, faute de fonds pour loyer, je ne pourrais solder ses séances, il me proposa, fort ému, que je le paierais plus tard... »

L'œuvre interrompue fut laissée dans un coin de l'atelier pendant de longues années. Quand Bourdelle l'y retrouva, il put enfin en faire prendre un moulage et la faire couler en bronze.

« Pendant des années oubliées, cette étude faite

à trente ans, je la retrouvai toute sèche, fendillée non finie, dans une réserve.

« Moulée, sauvée, coulée en bronze, elle médite e lutte chez quelques amateurs, aussi dans les musées

« Elle est le drame de ma vie, un côté fait, l'autr à l'étude.

« Inquiète, austère, synthétique, libre de tou passé, de tout apport contemporain. »

« Je me souviens de ces journées austères, toute attachées de raison, écrivait encore Bourdelle su un autre brouillon sans date retrouvé dans ses ma nuscrits. L'esprit était la forêt sous l'orage. Angle tracés et rejetés, contours brisés comme des cœur trompés, plans défoncés et détours contredits. C'es là notre champ de bataille...

« C'est dans la plus humble attitude, c'est la mai tremblant sur l'argile, c'est par l'eau âpre et dans l grain de rape du limon qui fait un gant rugueux nos doigts qui calculent, c'est dans l'attitude ou vrière, dans les applications des masses et dan leurs recoupes profondes, c'est là dans l'odeur dé trempée ou dans la roche que l'on coupe, que s fait le divin travail. »

Bourdelle avait montré à Dalou une esquisse en plâtre de sa tête. Elle l'inquiéta nous dit-il. Quant à Rodin, elle fit sur lui une plus forte impression encore. « Elle l'épouvanta. »

« Lorsque Rodin vit le plâtre, il en fut vivemen saisi. Il vit le divorce accompli et ne me pardonna jamais.

« Rodin sérieusement inquiet avait tenté d'arrêter mon élan tout neuf en louant mes autres études qui découlaient de plus près de son art... »

Et Bourdelle se juge ainsi à ce moment de son évolution :

« J'étais loin des deux dangers. J'étais loin de

l'art de l'Etat que l'on désigne : Art officiel. J'étais loin de l'art des marchands que l'on désigne : Art d'avant-garde. C'est la plus sotte Ecole des Beaux-Arts. J'ai conduit mon combat seul, évadé de l'immense influence de Rodin et de sa très réelle angoisse. »

Pendant les dix années suivantes, *le Fruit, Pallas Athéné, Carpeaux au travail, le buste d'Ingres,* la suite des compositions charmantes et libres où Bourdelle se retrouve lui-même, plus près des imagiers romans que du style de Rodin, mais ayant conservé cependant de son travail avec Rodin le sens du modelé en profondeur, *le petit Faune chevrier, le Bélier rétif, la Bacchante foulant des grappes, Petite Bacchante,* etc., le conduisent à la composition de son *Héraclès archer.*

Nous n'avons rien trouvé dans les papiers de Bourdelle qui concerne ni l'*Héraclès archer,* ni le *Centaure mourant.* On sait de source certaine qu'un officier de cuirassiers de la garnison de Paris, officier glorieusement tombé dans la dernière guerre d'une balle reçue en plein front, consentit à poser pour le corps de ce magnifique athlète qu'est l'Héraclès. Bourdelle travailla scrupuleusement d'après son modèle. Les souvenirs de l'art grec ne peuvent donc ici qu'avoir été relativement peu de chose. Bourdelle se contenta de modifier la tête de l'archer dont il fit la brute superbe que l'on connaît.

Quant au *Centaure mourant,* les commentaires si divers publiés sur cette œuvre font

regretter encore plus que l'on ne puisse les rapprocher de témoignages directs de l'auteur. Les dessins de Bourdelle fournissent seuls quelques indications précieuses sur la prédilection particulière que celui-ci manifesta toujours pour le mythe du Centaure, moitié homme, moitié bête. Combien de fois, après l'achèvement de sa sculpture, Bourdelle n'entreprit-il pas sur ce même thème d'infinies variations! Nous en reparlerons en étudiant ces dessins où s'inscrit le meilleur de sa pensée.

Les documents abondent, par contre, sur les grandes œuvres monumentales auxquelles Bourdelle consacra son effort aux environs de 1912 et dans les années suivantes : collaboration au *décor du théâtre des Champs-Elysées, monument Alvear,* celui de *Mickiewicz, la Vierge d'Alsace* et la grande figure de *la France* qui devait être érigée d'abord à l'extrémité de la pointe de Grave.

Après qu'il eut reçu la commande des sculptures qui devaient décorer la façade du théâtre des Champs-Elysées, Bourdelle eut conscience des difficultés de la tâche qui s'offrait à lui.

Il disait à ses élèves de la Grande Chaumière : (1)

« J'ai vingt et une figures à sculpter dans un marbre dur, aussi cet effort solitaire pour créer l'unité des sculptures dans le tout de l'édifice est-il accablant.

« Le travail matériel est peu, mais le travail d'esprit est immense. Toute cette sculpture doit

tenir compte des proportions de toute l'architecture et en dépendre.

« Pour mon esprit il faut que ce soit le mur lui-même qui, par endroits désignés, en bon ordre, semble s'émouvoir en figures humaines, tout en gardant sa surface, sa lumière de mur. »

Il ajoutait ici, en surcharge sur son brouillon :

« Je pars d'une époque de honte où toute œuvre sculptée n'est pas cohérente avec ses supports, murs ou piédestaux, aussi mon travail pour créer l'unité des figures dans le tout des murs, est malaisé. »

Il continuait ainsi :

« Les ombres se mesurent aux clartés totales des murs, chaque détail particulier se ressent de l'ordre général de tout le monument bâti, car ils doivent, tous ces détails des murs, lui emprunter de ses façons pour vivre en rapports d'harmonie. »

Bourdelle esquisse ensuite les principaux thèmes de sa décoration. Mais un autre manuscrit daté du 26 mars 1925, *La Danse et son architecture*, fournit sur l'influence décisive qu'eut Isadora Duncan sur l'inspiration du sculpteur, d'intéressantes données. Il dédie à la danseuse ces lignes enthousiastes :

« Au théâtre des Champs-Elysées, avenue Montaigne, dans ma grande frise haut-relief, conçue en lignes générales en rapport avec la façade, il est resté par vous, jeune danseuse née près de la grande Terpsichore, Isadora Duncan, il est resté par vous, par vos formes prêtées quelques instants à mon étude, un peu de fugitif humain arrêté dans les lois du marbre.

« Amie, je voyais se construire par vous, furtifs, c'est vrai, mais se renouvelant sans cesse, tous les

instants divins de l'assemblée des lignes que, dans toute leur existence vouée au plus austère amour, une légion de maîtres statuaires ne parviendra pas à fixer. »

Bourdelle avait vu pour la première fois danser Isadora Duncan en 1909, au théâtre du Châtelet. Il le rappelle à M. Gabriel Thomas dans une lettre datée du 10 septembre 1912 :

« Là il m'a semblé que par elle s'animait une ineffable frise ou de divines fresques qui doucement devenaient réalité humaine. Chaque élan, chaque attitude de la grande artiste sont demeurés en traits d'éclair dans ma mémoire. »

Il revit Isadora Duncan danser avec Nijinsky. L'enthousiasme persiste; il le note dans ses papiers intimes :

« Il me semblait en esprit à chacun de ses repos, regardant Mme Isadora Duncan assise ou couchée, prendre vers moi un marbre antique tout palpitant d'éternité.

« Je pensais en vous regardant : Voilà Phidias qui travaille.

« Quand vous dansez, pas de cassure, vous êtes comme les saisons qui s'enchaînent l'une à l'autre.

« Miss Duncan est comme une prêtresse éternelle; elle évoque tous les chefs-d'œuvre de la plus noble et haute antiquité, elle suscite tous les chefs-d'œuvre à venir, et cela, par tout son cœur superbement humain. » (2)

« Lorsque la grande Isadora Duncan a dansé devant moi, — écrit-il encore en avril 1913, — trente ans de ma vie regardaient tous les grands chefs-d'œuvre humains s'animer soudain dans ses plans ordonnés du dedans par tout l'élan de l'âme. » (3)

Quant à Nijinsky, le faune Nijinsky, voici comment le voyait Bourdelle :

« Nijinsky est rempli du souffle obscur des bêtes libres; il est brusque, mais naïvement plus qu'humain, il a de l'animal sacré. »

De tous ses souvenirs, Bourdelle compose le groupe de la Danse dont il note comme il suit la première conception :

« *La danse* est peut-être douce, mais qu'elle est grave! Elle est comme une méditation, du moins j'aurais voulu cela.

« Isadora, penchant et renversant sa fine tête, ferme les yeux pour danser en dedans, en sa pure émotion.

« Ses mains frôlent le ciel du marbre. Elles semblent mourir et leur vie s'envoler dans leurs plans bien tassés.

« Lui, le danseur, un Nijinsky, s'arrache avec élan sauvage au marbre qui le garde encore. Ses pieds osseux repoussent loin le sol, mais le bloc retiendra cet homme qui porte en lui le génie ailé des oiseaux. »

Suivent les esquisses des autres motifs :

« *La musique.* Un faune dans le ciel a fait chanter sa syrinx rude; il entend s'envoler le chant.

L'âme moderne étreint le frêle violon et la musicienne, *par le tumulte des grands plis qui tournoient autour d'elle,* donne le trouble, le tourment qui tournoie dans les pleurs du marbre.

« *L'architecture, la sculpture.* Ces deux figures semblent trouvées toutes dessinées pour les blocs; les carriers les ont ramassées; elles font dire au marbre le profond de sa destinée qui est l'ordre de la montagne et de la terre toute blonde.

« Ici les mouvements, les plans, tout est entrelacé; elles sont très douces au marbre; elles sont ses filles aînées.

« *Les deux Comédies* ne rient pas en éclats; leur rire intérieur se dessine; il y a l'ironie et la connaissance de ma vie d'à présent. Les larmes et le

rêve sont les deux pôles qu'un même axe soutient et c'est surtout le plan qui s'illumine, c'est de la lumière qui rit. Le marbre a repoussé le rire éternel de deux bouches, pour mieux garder les trouées calmes des sourires qui laissent mieux rire les plans laissés ainsi dans leur plein de soleil.

« *La tragédie* est le haut sommet de l'effort.

« Passant, tu peux voir, toi, le sujet humain; tout art parle pour tout le monde, mais nous, sculpteurs, voyons la tragédie des masses, voyons quelle est l'intensité de l'épopée que je pus imposer aux plans.

« L'immolateur est là pour la foule; il va égorger la beauté pour apaiser les dieux et sauver la patrie, s'il se les rend propices.

« Pour nous la tragédie est autre : l'immolateur est pour nous le statuaire; il éventre le marbre vierge. Quel esprit en tirera-t-il? Sera-t-il un orgueil pour l'homme? Et si c'était une misérable défaite, s'il troue le marbre et le déforme...

« Mords mon poinçon dans cette belle chair neigeuse et n'y fixe *par des creux justes que les ombres qu'il faut pour nous expliquer l'étreinte des lumières* et sache consentir les sacrifices des détails de la forme humaine sur l'autel du temple entier, sur le peuple de la grande armée des murailles, voilà la tragédie vraie : c'est l'épopée de la sculpture que j'ai là tenté de fixer.

« *Motif central.* Apollon médite vers le centre, une main au repos aux cordes de la lyre. Il chante pour le calme harmonisé des blocs.

« Il pense exactement la grande image voilée qui l'environne de ses ailes et qui ouvre ses bras simples, ses bras droits et unis aux fortes mains ouvertes, avec tous leurs dix doigts unis, ses deux mains posées sur les ailes et qui laissent aller le grand Rythme au delà des limites des blocs qui forment le théâtre, au delà de l'âme des morts, au delà des grands plans sculptés.

« Et cette image grande, dont le visage touche,

avoisine le front du Dieu, c'est ce qu'il voit dans sa pensée; c'est l'idée d'Apollon extériorisée dans la forme; c'est l'essai que fait un sculpteur pour tenter un chant d'éléments que l'homme entend non pas par les sons de l'oreille, mais avec l'ouïe de l'esprit. »

Passage un peu confus. Voici qui est plus net :

« Toutes mes muses au théâtre sont des gestes saisis durant l'envol d'Isadora; elle fut là ma principale source.

« Et vous tous, vous l'avez reconnue, Isadora Duncan qui plane dans ma frise à côté d'Apollon pensif dont la lyre lui a dicté sa danse merveilleuse.

« Avec neuf visages divers que j'ai pu dérober à bien des visages de femmes, c'est toujours elle, Isadora, qui s'entrechoque dans ma frise avec Isadora, dans la fureur de l'hymne ou dans l'abandon de l'offrande. »

Une lettre de Bourdelle à Jeanne Ronsay, datée du 3 février 1925, permet de croire cependant que celle-ci fut aussi au moins l'un des visages dont se souvint l'artiste quand il sculpta ses Muses :

« Par vous, lui écrit-il, dans ma grande frise en haut-relief, au fronton du théâtre de l'avenue Montaigne, près du corps montagneux du marbre, il y eut tout l'élan humain.

« Je me souviens, vous m'aviez accordé des séances de pose.

« Ma rude discipline aventurée trouvait par vous les arcades de grâce et l'âme surgissant de vous rendait l'argile qui d'ordinaire reste froide et comme docile, votre âme, dis-je, la rendait comme aérée et frémissante. »

Puis Bourdelle continue sa description qui

traduit exactement la vie dont il a voulu animer le marbre du fronton :

« Les Muses sont là. Elles ont toutes oublié les symboles qui les désignent à la foule.

« Mais elles voient penser le Dieu.

« L'une d'elles est près d'Apollon; elle s'appuie contre le mur des ailes, de l'hymne bâti que j'essaie, et ce n'est pas pour moi, hommes, que je la fais trembler.

« Mais elle a le trouble de sa proportion près du Dieu. Elle contracte tous ses plans et de cela la pensée du Dieu monte encore.

« Et les autres Muses accourent des deux côtés et puis du bas et même des hauteurs et des ombres de la corniche.

« Le marbre des murailles semble s'être assemblé, pour accourir fêter le Dieu...

« Cette frise là est bien plus un mur qui fleurit qu'une humanité qui s'essaie sous un masque de pierre. »

A propos du travail de fresquiste qu'il entreprit ensuite, les papiers et quelques lettres de Bourdelle précisent quel fut son souci de style d'abord, puis décrivent les différents sujets qu'il voulut représenter.

Un fragment de lettre à J.-H. Rosny (sans date) révèle son inquiétude :

« Si j'ai pu maîtriser l'énorme révolte dure des marbres du théâtre, je dois me battre maintenant avec soixante-dix mètres de mortier sur lequel je peins *a fresca* environ soixante compositions que je dois improviser.

« L'invention des attitudes et les idées ce n'est pas grand'chose, mais, quand on veut les mettre d'accord avec la qualité de structure, alors tout devient redoutable et j'ai, hélas! cette fierté d'être

navré de tout ouvrage terminé et de n'espérer quelque bien que de l'ouvrage à entreprendre...

« Je ne sais pas d'ailleurs comment je terminerai ce travail. Il y a dix ans que je ne peins plus et il faut s'improviser peintre de murs et c'est là le complément de l'architecture, l'art que, avec la sculpture, j'aime le plus.

« Ce n'est plus du trompe-l'œil, des peaux, des cartilages et de la viande qu'il faut, c'est de l'humanité-muraille, c'est du dessin-mortier, c'est de la couleur à âme tenace de chaux qu'il faut retrouver, et tracer sa pensée dans l'âme du mortier tout frais, avec l'âpre pointe d'un clou. »

Il n'est pas dans nos intentions de juger ici de la plus ou moins belle exécution de ces fresques. Bourdelle ignorait jusqu'alors la technique de cet art. Il dut se l'assimiler très rapidement, aidé de quelques collaborateurs. Ce qui nous intéresse davantage, c'est de montrer combien il était préparé par ses méditations sur l'union de la sculpture et de l'architecture, à comprendre parfaitement la nécessité pour ses fresques de « vivre en amitié étroite avec les piliers et les voûtes, avec les murs qui les attendent ».

Il médite longuement devant « le mortier frais des fresques » et, en avril 1913, il confie à ses élèves le résultat de ses méditations : [3]

« La chaux qui étreindra le sable, la chaux que le fresquiste resserre, tasse, accroche au long des murailles, ne veut garder que des fleurs éternelles et il ne faut rien tracer là qui, venant de l'intime humain, n'atteigne en tous les points au sens total de tout le mouvement.

« Toute ma volonté est d'être un ouvrier vrai,

épousant le mortier, laissant la chaux et son émail tenace donner sa fleur à tous les tons.

« Puisque tout de ces peintures demeure surface murale, qu'il y ait des valeurs pour l'esprit de l'ensemble de tout le vaisseau, que le dessin soit synthétique, que rien n'y sente la salle d'anatomie, la dissection.

« Que tout parte de l'observation passionnée de la vie pour en prendre le trait d'ensemble. »

Et dans une lettre à Georges Lecomte du 26 mars 1913, lui rendant compte de son effort, Bourdelle ajoutait :

« Le dessin de tout cela vient en simplicité cacher tout le trouble d'innombrables études, de trente-cinq ans de travail. »

Puis Bourdelle nous fait connaître en détail l'idée première des compositions dont il avait été chargé; il nous indique son plan à la fois pour l'atrium et pour le pourtour des loges. Il jette ces notes sur le papier avant d'entreprendre son travail et le document a été heureusement conservé. Il n'est pas sans intérêt de comparer l'esquisse sommaire de ses décors que nous reproduisons ici intégralement, lui laissant son caractère de brouillon cursif et ses abréviations, avec l'état dans lequel ils s'offrent à nous aujourd'hui :

Atrium. — I. *Le mystère de Psyché.* Eros l'emporte. Elle tient la lampe qu'elle allumera plus tard pour son désespoir.

II. *Le mythe de Léda avec le cygne.* L'esprit et le corps. Le ciel se mêlant à la terre. Zeus, en cygne, emporte Léda étendue sur lui confiante. Une petite jeune fille tend sur le front couché de Léda une couronne de roses.

III. *Icare tombe* en étreignant ses ailes détachées.

Téméraire, le soleil a brûlé les ailes. Eternelle lutte de l'esprit et mort superbe et tragique de tant d'admirables aviateurs.

IV. *Géa, mère des dieux* (a). Déesse de la terre et des saisons, debout, un coude au faîte d'un rocher, elle tient un rameau chargé de fruits. Aïeule, mais immortellement adulte. Roc, femme, bleu de ciel.

V. *Le poète et Pégase* (b) apportant la lyre à l'homme, à la terre, en offrande. Le poète monté sur le cheval ailé qui, de sa tête touche la terre; des génies autour d'eux dans nuées.

VI. *La fin, la mort du dernier Centaure.* En haut de grands rocs, dressé, les jambes fléchissantes, il appuie sa haute stature contre un vieil arbre vigoureux dont les branches emplissent le ciel. Le Centaure mourant appuie ses deux bras en croix sur les branches pleines d'azur du soir. En bas les racines enchevêtrées au roc emplissent tout le ciel, c'est l'esprit et la terre, le haut et le bas du destin. Près du mourant fabuleux un faune arrête sa syrinx et regarde en bas trois femmes contemplant le dernier éducateur des héros.

VII. *La Sibylle de Delphes* (c). En grec le Conseil de Dieu. Debout Pythie qui fut aimée d'Apollon. Elle est entre deux rochers, toute rousse et dorée. Ses yeux éclairent l'avenir et voient dans tous les sens du temps.

VIII. *Eos éveillant Géa.* Le matin éveille la terre. La terre, Géa, couchée, s'éveille. Elle apporte l'aube et les premières roses.

IX. *Prométhée dérobe le feu du ciel.* Il jette des flammes aux hommes et tombe de cime en cime poursuivi par un génie irrité.

X. *La nocturne Artémis.* Phébé passe brillante aux cimes des nuages, en course de flèche lancée,

---

(a) Panneau en hauteur.

(b) Plutôt Apollon apportant à l'homme, la sagesse, le « Logos ».

(c) Panneau en hauteur.

suivie d'un jeune cerf et d'un long chien de course. Le grand arc lumineux fait un halo.

Voilà les dix grands sujets de l'Atrium. »

Notons que le neuvième sujet, *Prométhée*, n'a pas été exécuté. Il a été remplacé par *Orphée et Eurydice*. L'ordre des trois dernières compositions est devenu le suivant : VIII) Orphée et Eurydice; IX) Artémis; X) Eos éveillant Géa. Toutes ces fresques de l'atrium sont dans un parfait état de conservation. La peinture n'a rien perdu de sa force initiale ou de sa fraîcheur.

« Au pourtour des Loges, continue Bourdelle : *Les temps fabuleux.*

« Les cinq fresques sont :

« Au centre, Loge d'honneur :

« *Pallas.* Sagesse active, suscite l'esprit d'épopée. Elle menace de sa double lance deux héros qui tiennent deux chevaux ailés.

« Après le pilier de séparation, d'un côté : *La Nuée en fuite.*

« De l'autre côté : *Les roses dispersées.*

« Après le pilier suivant, séparant chaque loge : *Grâces jouant avec des bêtes.*

« De l'autre côté : *Grâces désarmant Eros.*

« Et puis ce sont *les Combats de Héros et de Centaures. Léda jouant avec le cygne. La lamentation des Sirènes. Daphné changée en laurier. Pan créant la syrinx des roseaux pour retrouver la nymphe métamorphosée. Un faune joue de la syrinx pour un taureau à tête humaine qui médite et écoute.*

« Environ cinquante sujets. »

Sur cette partie de son travail, les projets de Bourdelle sont très différents de l'œuvre achevée. Sans doute les esquisses conservées

dans ses ateliers correspondent à peu près à un total d'une cinquantaine de sujets. Il n'en exécuta en réalité que dix dans l'atrium et vingt-trois au pourtour des loges, dont sept au centre, devant la loge d'honneur. Au total, trente-trois compositions.

On a quelque peine à identifier exactement les motifs définitivement choisis par lui pour le pourtour des loges, vu leur éclairage insuffisant et aussi vu les tonalités un peu pâles dans lesquelles Bourdelle dut se maintenir, sur la prière même de l'architecte Perret, afin de ne pas trop empiéter sur la blancheur des murs. Autant qu'on en peut juger aujourd'hui, ces sujets sont les suivants :

Au centre *Pallas*, telle que la décrit Bourdelle, complétée *sur le même panneau*, à droite et à gauche par *le Poète et Pégase* et *la Muse et Pégase*.

A droite de Pallas : *La nuée en fuite, Les Grâces jouant avec des bêtes.*

A gauche : *Les roses dispersées, Les Grâces désarmant Eros.*

Au total, sept compositions, pour cette partie centrale.

Puis, après le pilier de séparation :

a) Côté droit :

1. *Le Combat des Centaures.*
2. *La Biche qui danse.*
3. *Lédas.*
4. *Daphné.*

A la suite, sur le mur d'en face, en revenant en arrière :

5. *Le faune sculpteur* (Portrait de Bourdelle par lui-même).
6. *Le soleil qui meurt,* soutenu par les collines.
7. *Jeu de sirènes.*
8. *Pan créant la syrinx.*

b) Côté gauche, avec un certain parallélisme des sujets, au moins au début :

1. *Centaure et héros expirant.*
2. Deuxième thème de *la Biche hésitante.*
3. *Lédas.*
4. *Daphné.*

Puis, sur le mur d'en face et à la suite :

5. *La sagesse et les Grâces.*
6. *Le repos des Nymphes.*
7. *La lamentation des Sirènes.*
8. *Un faune joue pour un taureau à face humaine.*

Enfin, Bourdelle ajoute à ses fresques :

« En bas, à l'entrée. Orchestre.

« Fond vestibule, pied des escaliers du premier,

« Deux piliers portant quatre reliefs.

« A droite, *l'âme héroïque.*

« Dessous. *Petit génie portant le masque grandiose.*

« A gauche. *L'âme passionnée.*

« Dessous. *Petit génie tenant le masque.*

« Voilà le labeur à peine énuméré, termine Bourdelle, maintenant reste la direction d'art. »

De cette direction d'art, nous avons rappelé plus haut l'essentiel.

L'ensemble de ces documents aidera, nous l'espérons, en nous révélant les intentions de Bourdelle qui n'avaient encore pu être connues par des témoignages aussi indiscutables, à se faire une juste idée du prodigieux labeur que, comme sculpteur et comme peintre, il a fourni pour évoquer sur les murs extérieurs ou intérieurs du théâtre des Champs-Elysées cette immense épopée. Il convient de ne pas s'étonner des grandes libertés prises par Bourdelle avec ses sujets. Toutes ses fresques devraient être intitulées : « Rêveries sur des thèmes antiques » et la peinture est ici toute proche de la musique. Peut-être bien pourrait-on dire encore que les meilleurs poèmes de Bourdelle, quel que soit le mérite de ceux qu'il écrivit plume en main, c'est sur ces murs qu'il les faut chercher.

---

(1) *Les lois du bas-relief, Apollon et les Muses.* — (2) Notes autographes, 31 mai 1912. — (3) *Méditation devant le travail et le mortier frais des fresques,* Leçon à la Grande Chaumière, avril 1913. Cette leçon fut reproduite dans les *Fêtes,* 15 septembre 1913.

VII

AUTRES TEMOIGNAGES DE BOURDELLE SUR SON ŒUVRE MONUMENTALE

LE MONUMENT DU GÉNÉRAL ALVEAR
MICKIEWICZ ET LA POLOGNE — LA FRANCE
LA VIERGE D'ALSACE — LE MONUMENT DAUMIER

C'est une ardente foi qui éclaire les grands labeurs.

A. BOURDELLE.

Sur le monument consacré au général Alvear dont Bourdelle reçut la commande en 1912 et auquel il travailla plus de dix ans, les papiers de Bourdelle nous fournissent des renseignements aussi complets qu'on le peut souhaiter. Nous y trouvons posées les conditions que l'on n'a pas entièrement respectées, dans lesquelles il convenait, selon lui, d'établir à Buenos-Ayres les soubassements de son œuvre.

Une grande feuille de papier de format ad-

ministratif porte, écrites de la main de Bourdelle, à la date du 30 mai 1923, les lignes suivantes :

« Le Comité me demanda la figuration du général à cheval et quatre figures représentant en symboles des actions et qualités du général : la Force, la Victoire, la Liberté, l'Eloquence.

« J'entrepris les premiers modèles dès 1912. Chaque figure symbolique fut reprise, cherchée à nouveau par moi de 4 à 6 fois chacune.

« La figure équestre fut cherchée aussi en plusieurs modèles et esquisses.

« J'ai cherché aussi quatre ou cinq fois les lignes du haut piédestal.

« Et pendant le début de la guerre je dus faire moi-même, faute d'ouvriers, le modèle définitif en bois du piédestal.

« Ce piédestal simple est conçu en principe de colonne; c'est comme un pilier carré d'où sortent vers la base quatre rostres qui portent chacun une des figures-symboles.

« Ce piédestal resserré dans le bas pénètre dans le sol à la façon des colonnes du Parthénon, comme les arbres s'enracinent.

« Un défoncement entoure sa base de granit simulant les fossés de guerre. (*a*)

« La plate-forme du piédestal aura ses plateaux, trottoirs, bâtis en briques sur champ. (*b*) Leurs bordures, les escaliers, seront en grès dur, granit ou pierre solide.

« Les briques sur champ rappelleront la couleur rouge brique des grandes faces du piédestal de granit poli (granit rouge royal de Suède).

« Grand piédestal dont la matière est de deux tons, pas plus foncés d'ensemble l'un que l'autre,

---

(*a*) Cette disposition n'a pas été observée à Buenos-Ayres.

(*b*) Arrangement également modifié par les Argentins.

mais dont les tons différents rouge brique et or gris (a) doivent donner feu et richesse austère.

« Au tiers de la hauteur de ce vaste pilier se poseront les quatre figures qui ainsi ornent. au centre de hauteur, les quatre angles de la base portante et dans le haut ayant sa tête à 20 mètres environ du sol des allées nivelées entourant la plateforme.

« La figure équestre commandera aux armées de combat comme aux lignes de toute l'œuvre.

« Ce monument composé paisiblement en 1912 s'est pénétré peu à peu de la guerre, de la volonté des poilus, et la dernière figure, terminée en 1918, dans Paris, dans l'axe des Berthas, a été volontairement plus parachevée que les autres, car elle était en moi garantie de victoire. »

Sur un autre feuillet autographe, relevons encore ce passage intéressant :

« Les quatre blocs d'argile portant les quatre symboles s'avancent hors des verticales totales et les surplombent comme font les créneaux de combat des forteresses de guerre.

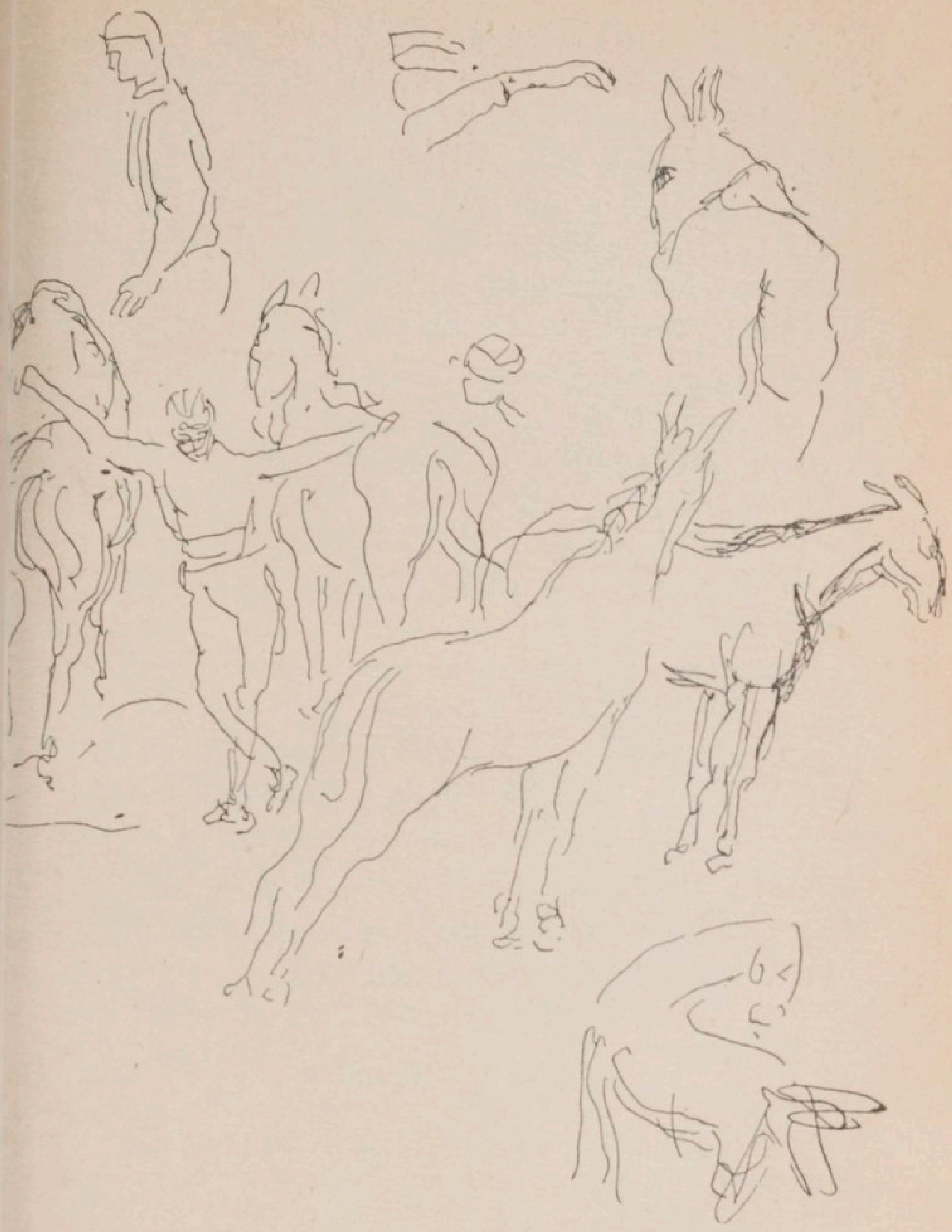
« Au-dessous des quatre figures et de leurs blocs portants, le piédestal se resserre et, comme tous les ouvrages défensifs, il s'approfondit dans ma conception d'ensemble, soit en un vrai fossé de guerre, ce qui donnerait grand air à l'esprit du tout, soit en léger simulacre de fossé, une sorte de sol creux en dalles de granit d'une trentaine de centimètres.

« Mais, quoi qu'il en soit, l'essentiel est de ne pas adosser au soubassement, à ses escaliers, des arbustes ou des fleurs, ennemis nés de toute cité architecturale. »

Ce texte montre la préoccupation qu'avait Bourdelle du moindre détail architectural de son œuvre. Le soubassement du piédestal doit,

---

(a) Or gris pour les moulures.



4. — *Croquis de Chevaux*
(Etudes pour le monument d'Alvear).

non seulement par ses volumes, mais aussi par le jeu des couleurs des matières diverses utilisées, rouge brique du granit royal de Suède et tons gris du grès ou de la pierre solide, mettre en valeur le monument entier.

Quant aux esquisses succesives dont il n'est question ici que très sommairement, une visite aux ateliers du maître où sont conservés les divers projets entrepris par lui, variantes du cheval et du cavalier, études pour les figures d'angle, montre éloquemment la somme de travail dépensée pour arriver à l'équilibre entre l'architecture et la sculpture, tel qu'il le réalisa ici pleinement, selon son vœu le plus cher.

Lorsque, la guerre achevée, on offrit au maréchal Pétain une réduction en bronze de la figure de la Victoire, Bourdelle adressa au maréchal la lettre suivante. Elle nous dit les transformations successives que subit sa conception première, à la suite des émotions éprouvées par lui durant la lutte gigantesque entre les peuples d'Europe :

« Monsieur le Maréchal,

« Cette figure de la Victoire, j'ai commencé d'en construire la forme dès avant la guerre.

« Destinée au pays argentin, monument Alvear, elle devait figurer une Victoire dès longtemps acquise; je la conçus calme, sereine, *assise,* mais sa masse pliée posait un bloc trop lourd sur son support de granit.

« J'en poursuivis l'étude en plusieurs attitudes; puis, tout d'un coup, ce fut la mobilisation, la nôtre. Alors je la sentis tenace en moi et *redressée*.

« Je serrai ses cheveux en nattes qui, faisant trépied (?) à sa tête, pareraient les coups autour du col; je la coiffai *d'un casque ferme et simple*, puis je cherchai les attributs.

« Et ce fut Reims brûlée, Notre-Dame, reine des cathédrales, le tabernacle de mon art de sculpteur-architecte.

« J'armai alors la Victoire de *la grande épée de la race*; étreinte d'espoir tenace, je cherchai dans le ciel de guerre de la France. Alors ce fut l'épopée de Verdun, la vôtre, monsieur le Maréchal.

« Cette époque me dicta *le Bouclier*.

« Et puis ce fut votre pensée si claire qui refit le moral des grands soldats de France. Et je lui mis alors, à ma Victoire que le Destin a faite vôtre, je lui mis *le manteau de la Sagesse*, l'égide d'Athénée, l'égide des serpents de la claire Pallas, ce manteau lui vient de vos actes, monsieur le Maréchal.

« *Cette Victoire a fait la guerre et reste armée.* »

On ne saurait sur le monument Mickiewicz publier tous les témoignages de Bourdelle, tant ils sont nombreux [1]. Bornons-nous à l'essentiel pour retracer les vicissitudes que connut cette œuvre entre la première idée qu'en eut Bourdelle et l'achèvement définitif. Essayons de montrer aussi combien Bourdelle y mit de son âme, de son lyrisme, de son enthousiasme pour la cause de la Pologne trop longtemps asservie, libérée enfin du triple joug qui menaçait d'anéantir pour toujours son existence.

C'est en 1908 que fut fondé à Paris un co-

mité franco-polonais dans l'intention d'élever un monument au poète Mickiewicz. Le comité qui réunissait les noms de J.-H. Rosny aîné, Chantavoine, Ernest Denis, Maurice Muret, Marius-Ary Leblond, André Gide, Sébastien-Charles Lecomte, Stuart Merril et quelques autres, s'adressa à Bourdelle et le pria d'esquisser un projet. Le comité dut se contenter, faute d'argent, d'excellentes intentions qui auraient risqué de ne jamais se traduire en actes si, en 1925, la Diète de Pologne ne s'était décidée à voter les fonds nécessaires à la réalisation en bronze et granit du monument dont Bourdelle avait achevé la première esquisse, associant au poète Mickiewicz l'Epopée polonaise. Il reprit dès lors l'idée initiale en lui donnant toujours plus d'ampleur.

Quelques pages écrites par lui nous permettent de suivre le développement de son travail. Lors des premières sollicitations dont Bourdelle avait été l'objet il s'était mis immédiatement à l'œuvre avec la plus grande ferveur :

« Ma recherche ne fut pas longue, avoue-t-il en décembre 1922. (2)

« Lorsqu'un sujet m'est donné, si je ne trouve rien en lui prêtant au sens d'architecture ou au sens de sculpture, je renonce à le traiter.

« Pour le monument Mickiewicz, trois thèmes s'imposaient : le poète, ses principales créations, la nation polonaise.

« J'avais à présenter trois lois, trois forces :

« Le Vates, le voyant porteur de pensée.

« Le Génie, formé, construit en figures.

« La Nation, chevalier du Droit. »

Un premier dessin, conservé dans les papiers de Bourdelle, esquissait le poète chevauchant Pégase placé en haut du fût et dominé par la personne de Mickiewicz. Bourdelle supprima dans la suite cette inutile chevauchée et lui substitua la figure de l'Epopée polonaise.

Le motif des trois Polognes était né dans son esprit dès 1909. Il en reprend l'idée en 1923. Il souhaite alors de donner à ces trois femmes leurs costumes nationaux. Il écrit le 10 janvier 1923 au fils du poète, Ladislas Mickiewicz :

« Je reprends l'étude du haut-relief des trois Pologne réunies et je voudrais, pour mener à fond cet ouvrage, voir les costumes des femmes de diverses parties du pays. A Varsovie, je fus frappé par la vue de femmes du peuple enveloppées dans leurs châles d'où sortaient, comme du buste de la femme, de tout petits enfants, sorte de groupe de la Vierge-mère; cela est très beau.

« Certes, je pourrais faire trois symboles, trois types féminins nus, drapés à l'antique, sans époque, sans valeur historique, laissés à la seule recherche de qualités d'art.

« Les thèmes nationaux m'attirent, là est la vérité et le vrai suscite le beau. Il faut que la France, par Paris, et tous les étrangers viennent voir sur ce haut-relief les formes de l'antique et éternelle Pologne. »

Bourdelle renonce vite à ce pittoresque. Il revient au premier projet, celui de 1909, qui rapprochait les trois Polognes sans souci de couleur locale trop accentuée.

« Trois figures comme tressées, construites par mes mains tremblantes d'émotion dans une lueur d'avenir... les trois Pologne réunies qui toutes trois élèvent leur pensée dans leur regard vers Mickiewicz.

« Dans ce tout petit haut-relief, ajoutait-il alors, le dessin dépasse ses lois, tout frémit dans ces trois figures, toute la forme est haletante, toute tendue vers la vue d'avenir et j'aurai soin que cette maquette demeure, car elle fut le tracé de l'espoir. »

Les trois Pologne, Mickiewicz et l'Epopée polonaise s'ordonnent alors dans sa pensée. Avec beaucoup de flamme il décrit la conception qu'il se fait du grand rythme qui naîtra de leur rapprochement :

« Dans ce grand symbole de pierre, les trois Pologne s'étreignant, lèvent d'un même plan leurs fronts vers le sommet d'une haute colonne où se dresse Adam Mickiewicz.

« Autour du chapiteau qui porte le poète, l'Epopée *plane et tourbillonne, elle heurte d'élan sa base;* dessous le chapiteau massif, contre le fût, elle a *comme pétrifié son élan déployé,* le voulant éternel.

« Cette épopée ardente et pâle est l'épopée de la Pologne. Je l'ai voulu tracer et inscrire brûlante dans cette gravité natale de la pierre. (a)

« Le glaive vaste et rude qu'elle étreint et qu'elle tient en plan horizontal nous dit : Je suis le balancier tranchant de la justice. »

Avec plus de lyrisme encore, en d'autres pages manuscrites, Bourdelle développe la

---

(a) « C'est l'épopée de défense, dit encore Bourdelle, aux fortes ailes déployées et *qui battent tenues au fût du puissant chapiteau.* »

Et aussi :

« Les trois Pologne délivrées regardent l'Epopée planer *en tourbillon fixe* sur elles. »

signification à la fois symbolique et architecturale de son œuvre, « monument au cœur français de la Pologne » :

« Le poète y est dressé, très haut, au-dessus d'une puissante colonne posée sur quatre blocs.

« Le monument est tout debout, *comme une vaste épée* plantée dans le rocher; il a sa grande horizontale construite de deux ailes du génie d'épopée qui plane au chapiteau du glaive et la haute poignée est Adam Mickiewicz lui-même.

« Le tout est une espérance construite (variante du manuscrit : une grande épée construite) et il est une croix aussi, ce monument composé de deux gestes, l'un vertical, qui va du sol au ciel, et l'autre horizontal qui embrasse le front du monde.

« Il signifie à la fois la Pologne chevaleresque, la Pologne inspirée et il nous dit aussi la Pologne synthèse crucifiée longtemps dans le cœur de son âme, crucifiée en tête des nations et cette croix va devenir un arbre délivré, empli de chants, de feuillages heureux et de fruits purs et libres. » (a)

En pleine guerre, « sous les chocs universels, en pleine tuerie, au centre de l'écroulement de tout », Bourdelle entreprend la taille définitive de l'Epopée polonaise « dans sa ferveur et sa foi en la Pologne ». Dès ce moment, dit-il, « je connaissais dans mon âme qu'une Victoire fragmentée qui n'aurait pas délivré toutes les parties opprimées aurait été la Victoire stérile ».

Un autre passage permet de saisir sur le vif le mécanisme de la création dans l'esprit de Bourdelle. Il résume lui-même ce processus

---

(a) Variante : « Et cette croix va devenir un arbre délivré, l'arbre de poésie et l'arbre de moisson au feuillage de joie et de fruits purs et libres. »

par cette formule : « L'ordre ouvrier suivait l'élan. »

Voici d'abord l'élan :

« Le monument Mickiewicz se fit en moi *comme une fleur d'aurore.*

« O Pologne enserrée, étreinte, à qui l'on dérobe ton sol, tu monteras et tu respireras du ciel; puisqu'on te prit tes fleurs, je te donne aux étoiles.

« Sous le chapiteau aérien, la haute épopée séculaire et nouvelle combattra l'oppression dans l'élan du poète, de ton magnifique poète qui porte dans sa main l'arbre du Pèlerin et qui ressemblera au blé mûri tout au sommet du fût de pierre. Poète, épi d'esprit qui porte le grain d'espérance.

« Et l'Epopée de défense était née.

« Le grand Pèlerin prophétique élevait ardente sur elle la foi de sa mine éloquente. »

Et voici l'ordre plastique et ouvrier :

« La pierre des ailes ouvertes serre les fleurs de la haute colonne.

« L'ordre seul fait tout respirer.

« La base monte des racines de pierre plongeant dans l'histoire de la Pologne au cœur de notre sol français...

« Le métier de bâtir apporte la mesure. L'artiste digne de ce nom n'est pas un regard qui se perd dans les brumes. Il doit rester *vaillant à l'axe du compas* et, de là, diriger en tous lieux les pointes positives. Ce réalisme-idéaliste d'ouvrier a tracé de ses lois le monument à Mickiewicz. »

Qu'est-ce à dire, sinon que la conception première d'une œuvre jaillit d'abord chez Bourdelle d'un grand enthousiasme pour une idée. Il voit l'œuvre en poète. Il adapte ensuite l'ordre ouvrier à ses élans. S'il ne parvient pas à contraindre ceux-ci à se discipliner, à se

soumettre aux lois de la pierre, il renonce à créer.

N'est-on pas en droit de penser que le meilleur du style bourdellien vient de ce que, dans l'ordre ouvrier, persiste souvent quelque chose, beaucoup même, du lyrisme débordant, de l'élan qui était au fond de sa nature et qui ne se laissait pas toujours discipliner autant que l'eût souhaité Bourdelle. Nous l'avons remarqué déjà dans un précédent chapitre. Cette lutte entre l'esprit et la matière, dont tant de traces demeurent dans ses œuvres et dans le monument de Mickiewicz plus que dans toute autre, donne sa vraie saveur et son caractère au style de Bourdelle. Si volontaire qu'il soit, soucieux d'équilibre, de vérité, proccupé d'accorder son tumulte à « la gravité natale de la pierre », de « pétrifier l'élan déployé », le monument à la Pologne s'évade heureusement d'une trop stricte technique, se refuse à se plier à des lois trop logiques. Il a dû à cette révolte plus ou moins consciente de rester chose vivante et riche d'émotion.

Sur les différents reliefs qui accompagnent les trois Polognes l'idée de Bourdelle n'a jamais varié :

« Cette base porte six faces et sur chacune d'elles un haut-relief taillé.

« Cinq de ces hauts-reliefs sont les créations du poète qui seront le haut livre ouvert où, par la parole des formes, tout passant de toute nation puisera l'amour d'être libre et saura lire. »

Ces créations du poète sont : Wallenrod,

chef des chevaliers teutoniques, le vieux barde Halban, les Captifs, Aux Dziady, le Chant d'Aldona.

Pour achever l'histoire de ce monument, rappelons que Bourdelle avait toujours entrevu pour lui, comme le meilleur emplacement, la place Médicis, en plein quartier latin, proche du Collège de France où enseigna Mickiewicz.

Le 25 juin 1926, Bourdelle essayait encore de conquérir à ses vues les autorités qui auraient pu intervenir en sa faveur et il écrivait à M. Bouju, préfet de la Seine, pour lui démontrer que le monument « de forme étroite et élancée » avait été conçu par son comité et par l'artiste, pour être érigé au quartier des écoles. Il demandait, à juste raison, que la place de l'Alma, qui fait face à la Seine, soit réservée plutôt à son monument de la France « gardant dans la capitale le souvenir des armées alliées ». Le destin qui s'acharnait sans cesse contre Bourdelle ne permit pas à Paris de conserver cette admirable figure conçue d'abord pour être placée à la pointe de Grave. C'est Montauban, en définitive, qui eut, comme on sait, le bonheur de la voir dressée sur le cours Foucault en 1932.

Quoi qu'il en soit, la lettre de Bourdelle à M. Bouju nous donne de la France une description très exacte et nous la reproduisons ici parce que sa destinée fut plus ou moins

dépendante de celle du monument Mickiewicz :

« Cet ouvrage est composé pour être vu sur toutes ses faces.

« Le rond-point de l'Alma est bien son cadre d'élection.

« Nous, alliés européens, nous sommes placés là en le centre idéal pour garder par une figure la mémoire de l'intervention des armées des Etats-Unis d'Amérique. Notre La Fayette est tout proche.

« Dessin : une sorte d'autel d'entente pour la paix.

« Sujet : quatre éléments forment ce bronze.

1° La France, avec l'égide à ses épaules,

2° gardant paisible le souvenir des armées alliées;

3° la haute lance qu'elle tient toute droite ornée de l'olivier de la paix. Posé tout contre elle, à sa droite, à ses pieds, le bouclier du Droit, formé des tables de la Loi;

4° le grand serpent de Minerve, la déesse de la Raison élevant sa spirale proche l'épaule de la France qui écoute sa sagesse.

« Figure et attributs (bronze recouvert d'or) mesurent environ 9 mètres de haut. »

Lorsque le monument changea de destination Bourdelle modifia quelque peu l'interprétation qu'il donnait du geste de la France. « Cette France salue la paix mondiale », nous dit-il.

« Cette France attentive, avec des branches de l'olivier antique de la paix entressées à sa lance, a posé près d'elle, à sa droite, le grand Bouclier du Droit qui est formé des tables de la Loi. Il porte en son milieu en triangle saillant *le génie de la Concorde.*

« A gauche de la France, un peu en arrière d'elle, se dresse la Sagesse antique en la spirale dé-

roulée du haut serpent de la grande Minerve, la déesse de la Raison.

« En tout trois attributs :

1° L'olivier de la Paix;

2° Le bouclier du Droit;

3° Le Conseil de Sagesse. *La France attentive l'écoute.* »

Il a fallu toute l'ingéniosité de M. de Monzie outrepassant quelque peu les intentions de Bourdelle, pour voir dans la France, lors de l'inauguration du monument à Montauban, « une vigie annonçant le succès des efforts entrepris à Genève pour assurer la sécurité dans la paix ». Il est toujours imprudent de mêler de la sorte l'art et la politique.

Une lettre à l'ami Arnault, écrite le 28 janvier 1923, nous donne plus de précisions sur l'idée première de Bourdelle concevant sa grande figure de la France.

« Je viens de dresser le plan d'une figure mesurant un espace de 20 mètres des pieds au front, et de 40 mètres environ, des pieds au sommet de ses armes.

« J'ai traité un sujet scabreux.

« La France saluant l'Amérique, à la pointe de Grave, seule, debout face à la mer.

« C'est ce que j'ai conçu de plus plénier dans l'harmonisation du un au tout.

« Une symbolisation, la France, une figure seule et nombreuse pourtant, nombreuse par l'appui des plans et par les matériaux moraux, par les ordres précis dont elle se vêt et se pare et dont, avec l'acier intérieur, toute son âme de béton sera armée. »

Suit la description du monument qui devait être érigé « devant une tour qui, à cent mètres de haut, dressait le phare, astre nocturne,

à l'entrée du golfe de Gironde ». Quel dommage que l'œuvre n'ait pu être édifiée dans les conditions et à l'endroit où l'avait désiré Bourdelle!

L'histoire de la *Vierge d'Alsace* achevée en 1922, avant le monument de la France, est des plus simples. Elle fut commandée à Bourdelle par M. Joseph Vogt, de Mulhouse, et ses enfants. Bourdelle ne rencontra aucune difficulté pour en esquisser le thème. L'idée jaillit de son cœur « comme une certitude », ainsi qu'il le dit dans une lettre dont un brouillon a été conservé dans ses papiers et qu'il adressa, en 1926, au curé Tessèdre dont il avait fait la connaissance, cette même année, à la station thermale de La Roche-Posay. Toute la beauté simple de cette œuvre digne des vieux imagiers gothiques, au style si parfaitement d'accord avec la pensée qui la fit naître, apparaît dans les quelques lignes de cette lettre.

« Je fis ce groupe pour l'Alsace. Taillé dans une grande pierre il s'élève sur un rocher, à Niederbrück, au-dessus de Massevaux.

« La Mère, la prédestinée, tient sur elle l'enfant; dans un mouvement familier, elle l'élève au-dessus d'elle. Une des mains de la virginale maman tient une des mains de l'enfant aux bras levés comme en offrande et, comme l'enfant se tient droit sur le bras qui le hausse, son autre main tout naturellement posée sur la douceur de la tête maternelle, l'enfant déjà pensif déploie de tout son corps naissant l'image de sa croix.

« La Vierge annonce doucement par sa tête

grave inclinée, par son regard qui porte haut et loin, elle semble mi-pressentir le poids divin qu'elle supporte.

« La matière est donc là pensée; la pierre porte l'âme; l'homme suit là l'ordre du cœur et la clarté de l'œuvre est dans la foi de l'homme.

« Foi toute simple mais entière; l'Evangile, les bras ouverts, comme un parfum construit dans la lumière.

« Cette œuvre est ma certitude. La seule vie est dans le bien. Voilà ce que croit mon ouvrage. »

En un court billet adressé à André Suarès et daté du 26 août 1922, Bourdelle se décrit lui-même en plein travail, dans son atelier de Paris.

« Ami Suarès,

« Vous ne savez pas où je suis, c'est sur l'échafaud qu'on me trouve. J'en gravis l'échelle tous les jours, à 7 heures du matin, et j'en descends à 9 heures du soir. Je tiens un rocher de 6 mètres de petitesse, grand à côté de l'homme, infime à côté de la sphère.

« J'y forme Jésus petit sur sa mère; il étend en croix ses bras sur elle dans son jeu pensif.

« Il n'y a pas de sujet, vous, le Vates, vous le savez. Le seul motif c'est de créer le mouvement de l'ordre.

« Viendrez-vous auprès de ma croix? Elle est douce, elle est pure, étant de rocher.

« La Vierge c'est mon âme ardente.

« Jésus enfant qui s'épanouit en croix, c'est mon cœur sur les plans, cloué à tous les pas de la lumière. »

La *Vierge à l'Enfant* n'est peut-être pas l'œuvre où le style bourdellien apparaît avec

le plus de netteté. Elle est au contraire celle où il est parvenu au plus grand effacement de lui-même. Bourdelle domine là entièrement son tempérament fougueux et son dynamisme. Mais l'œuvre eût manqué à la série de ses grandes compositions monumentales. Elle est l'hommage le plus direct de Bourdelle aux maîtres d'œuvre du passé, à ceux qu'il admirait tant, « les solides bougres, les tâcherons artisans des pierres, les divins ouvriers », constructeurs de nos vieilles cathédrales. Pour sa propre instruction, pour sa satisfaction personnelle et sa libération, Bourdelle avait appris de leurs travaux comment doivent se lier indissolublement dans une œuvre sculptée « calcul et rêve ». Il a poursuivi toute sa vie, au milieu de luttes opiniâtres, au travers de ses « journées de grand travail », le difficile équilibre entre ces deux nécessités de toute œuvre d'art.

N'avait-il pas le droit, devant sa Vierge achevée, d'avoir l'impression, presque la certitude, d'avoir réussi à son tour à fondre en une étroite communion matière et pensée, d'avoir pu associer intimement dans la pierre le calcul et le rêve?

Un dernier monument mérite de nous arrêter, celui que Bourdelle consacra à Daumier, un de ceux qu'il ne vit jamais érigés de son vivant. Bourdelle y attachait une grande importance. Il avait senti profondément la valeur de l'art de Daumier et la beauté de son

âme tissée, comme celle de Don Quichotte, « d'ombres et d'éclairs ».

« Ah! pauvre et grand Daumier, ajoutait-il, proscrit du plan des médiocrités, grand peintre du divin Cervantès, quelle sagesse dans tes fous et quelle folie dans tes sages, par l'éternité de ton art! » (3)

On sait déjà, et nous avons eu l'occasion de le dire, la profonde admiration qu'éprouvait Bourdelle pour le génie de Cervantès.

Nous avons pu étudier, réunis dans un portefeuille, les douze projets ou dessins successifs, rehaussés de lavis, qui marquent les progrès de Bourdelle cherchant à nous donner de Daumier une idée vivante. Il le conçoit debout, drapé dans des plis véhéments. Dans la main gauche Daumier tient un masque de théâtre rappelant la Comédie humaine dont il a étudié tant d'aspects divers. La main droite repose sur une toile où apparaît la figure de Don Quichotte, « le saint chevalier, comme le dit Bourdelle, où Daumier, sans s'en douter, s'est vu à fond peut-être ». (4) C'est en 1925 que Bourdelle termine la dernière esquisse où il atteint au meilleur équilibre des plans et des volumes, des ombres et des lumières. De la maquette conservée dans ses ateliers et conforme à l'esquisse, devait sortir la réalisation en bronze qui ne put jamais être entreprise.

En 1923 un Comité Daumier s'était formé à Paris. Les plus hautes personnalités de la littérature, des arts, de la politique et de la

presse y figuraient. Un autre fut constitué en même temps à Marseille, où l'idée de dresser à ce fils de l'antique Massilia un monument dans sa ville natale fut accueillie d'abord avec enthousiasme. Cette idée avait été lancée dix ans plus tôt, en 1913, par *le Petit Provençal,* sous l'impulsion de son directeur, Marius Richard. On n'était pas allé plus loin alors.

Le premier enthousiasme passé, les fonds n'affluèrent pas. Bourdelle s'en inquiéta. Fin juillet 1926, il écrivait à M. Olive, à Marseille, une lettre qui nous renseigne parfaitement sur ses intentions, sur l'endroit où il rêvait de voir placée son œuvre et aussi sur les craintes qu'il avait de ne pouvoir poursuivre son travail, faute d'argent :

« Je tiens en main cette grande figure, disait-il dans sa lettre. J'en exécute en ce moment le deuxième modèle, plus poussé que la première exécution qui était toute petite. Cette grande personnalité, Daumier, devra se dresser au milieu des travaux, dans le vieux port qu'il aimait. Je suis opposé aux entassements de pierres qui bouchent les avenues. Daumier sera très près du sol, mais un peu plus grand que les hommes; on le verra même au cœur de la foule, plus haut, plus grand. Cette figure, je la construis en trois étapes, trois grandeurs :

« 1° la conception d'abord, en tout petit modèle;

« 2° un plus grand modèle pour la recherche plus profonde des perspectives en grandeur, pour le visage et l'ordre des lumières, des ombres, des draperies, du vêtement, pour la recherche des repos et des activités sculpturales de cette grande figure; et enfin

« 3° je vais passer, plus loin que le deuxième modèle, à l'exécution du grand modèle définitif.

« Je suis donc, cher monsieur et ami, en plein labeur à la statue du grand peintre, du grand génie Honoré Daumier, et celui-là surélève non seulement sa ville, mais les hommes, car il est grand et simple entre les grands. Merci donc, cher ami, de ce que vous vous inquiétez du monument. Voilà que vous pourrez en donner des nouvelles.

« Veuillez trouver ici mes plus distinguées salutations et tout mon dévouement à l'œuvre entreprise. »

En *post-scriptum :*

« Il y a beaucoup de frais et il faut du temps pour mener à bien un tel travail; cependant je le pousse vite à mes frais, car le Comité n'a pas encore de quoi payer le seul fondeur.

A cette lettre de Bourdelle qui fut publiée dans le *Cri de Marseille* du 7 août 1926, Jules Olive ajoutait ces mots :

« Par la lecture de cette heureuse et grandiose lettre, l'élite de notre ville, ses artistes, le peuple et notre ami Grass Mick seront fiers d'apprendre que le sculpteur Bourdelle donne, de toute son âme, son puissant talent, pour immortaliser le droit, le génie et la gloire que Marseille reconnaissante doit à Daumier.

« Aujourd'hui, si le Comité n'a pas encore de quoi payer le fondeur, le Département et la Ville, sans discuter, sans parcimonie, doivent parfaire tous les frais d'une si noble et si juste glorification. De même, qu'attend notre Conseil municipal pour plaquer (!), classer et conserver définitivement la maison natale de Daumier retrouvée par le peintre écrivain Grass Mick et réclamée, depuis plus de cinq ans, par *le Cri de Marseille*? » (5)

Dès qu'il sentit tomber l'enthousiasme des Marseillais, Bourdelle désira intéresser la

France entière à son projet. Il souhaitait, pour la réalisation de son œuvre, une souscription nationale. Il avait écrit, le 28 novembre 1925, à M. Perriet, sénateur, conseiller général des Bouches-du-Rhône et président d'honneur du Comité Daumier :

« Mon cher Président, quand nous parlons du monument à élever à Daumier, chacun pense qu'on peut faire une souscription étendue, quasi nationale, car Daumier déborde sa ville et même notre France.

Pensons que notre bloc de bronze va avoir 3 mètres; mettons 80 à 90 centimètres de socle, non, 1 mètre. Cela fait beaucoup de main-d'œuvre de fondeur (puis de granitier pour le socle); il y aura donc des frais lourds. Pour cette cause on pourrait tenter de chercher à Paris des souscriptions... » (6)

Les difficultés dénoncées par Bourdelle subsistèrent malheureusement. La situation traîna en longueur. Trois ans plus tard Bourdelle mourait et la statue demeura dans ses ateliers. C'est tout au plus si la tête de Daumier, dont Bourdelle avait fait une esquisse séparée, pourra prochainement, traduite en bronze, être placée sur un socle à Marseille. Comme l'écrivait à Bourdelle, dès 1925, et prévoyant déjà l'échec final, le secrétaire général du Comité, René Jean : « Un beau rêve, cette fois encore, per ses ailes et tombe du ciel. » (7)

De combien de rêves ainsi tombés du ciel, ailes brisées, la vie d'artiste de Bourdelle n'a-t-elle pas été traversée!

---

(1) Consulter à propos du monument Mickiewicz, dans les papiers de Bourdelle : *a*) Discours sur la tombe du

poète Slowacky, reproduit dans le *Bulletin franco-polonais* du 15 mai 1910; *b) Le monument Mickiewicz,* feuillets sans date; *c)* Petit cahier daté de 1920, même titre; *d) Le monument franco-polonais; A. Mickiewicz; son symbole; l'épopée de défense,* complément au cahier de 1920; *e) A Slowacky poète, à la Pologne,* avril 1920; il en existe plusieurs brouillons. — (2) Publication partielle dans *la Vie,* 15 janvier 1923. — (3) Eloge de Daumier trouvé dans les papiers de Bourdelle, sans date. — (4) *Id.* — (5) Voir aussi *le Cri de Marseille* du 26 juin 1926, article anonyme sous ce titre : *Et le monument Daumier,* et commençant ainsi : « Serait-il vrai qu'il est en panne? ». — (6) Le brouillon de cette lettre figure dans les papiers de Bourdelle. — (7) L'original de la lettre est dans les papiers de Bourdelle.

VIII

PEINTURES, PASTELS ET AQUARELLES
LES DESSINS DE BOURDELLE

CROQUIS DE MONUMENTS PROJETÉS
ÉTUDES POUR LES MONUMENTS EXÉCUTÉS
DESSINS SUR LA GUERRE — THÈMES ANTIQUES
IMPRESSIONS DE NATURE

Couleur, lumière et forme, il faut les conduire tous les trois à la fois. Le dessin — la source la plus pure de tout art.

A. BOURDELLE.

Il y avait en Bourdelle une telle vie, un tel débordement d'activité qu'il eut recours à tous les arts pour apaiser son incessant tourment de création. Sculpteur, architecte, peintre, pastelliste, aquarelliste, écrivain, poète, ajoutons musicien, — Bourdelle chantait et jouait volontiers de l'harmonium, — il disait de lui-même en 1906 :

« J'ai été longtemps un instinctif, j'avais aussi l'amour de la pensée écrite, l'amour des grands livres... Mes camarades m'ont raillé; seul, éloigné, j'ai lu, j'ai écrit, j'ai peint, j'ai sculpté. J'ai lu de la musique, j'ai chanté des œuvres de maîtres. J'ai réuni tout cela dans les architectures de mes monuments et dans des couleurs et, après tous ces élans, ces montées avec des chutes, j'ai commencé, après des repos, des sommeils, après des désespoirs, à comprendre un peu...

« Pour développer tout cela il faudra toute ma vie, des marbres, du bronze, des murs, des toiles, des livres et l'aide de la force inconnue. » (1)

De tels aveux permettent d'apprécier exactement la valeur que peuvent avoir, dans l'œuvre de Bourdelle, ses peintures et ses pastels. Il voulait tout tenter « pour comprendre un peu », et il ne se dissimulait guère l'impossibilité où il se trouvait de développer également tous ses dons. Il convient donc d'être indulgent devant certaines de ses peintures, mais il faut également ne pas oublier que, sans elles, la sculpture de Bourdelle n'eût pas été ce qu'elle est devenue. Rappelons-nous ce qu'il pensait de sa tête d'Apollon et de la délicatesse du modelé qui s'y révèle, due pour une bonne part à la pratique du pastel. L'œuvre sculptée a donc recueilli, en définitive, le bénéfice de toutes les curiosités qu'éprouva Bourdelle pour les manifestations de l'art les plus diverses.

Bourdelle s'est certainement rendu compte, au moins dans ses dernières années, qu'il n'était pas un peintre. Ses peintures appar-

tiennent à ses débuts. On n'en rencontre plus guère après 1905 ou 1906. Il pratiqua le pastel au moment où, malade, épuisé par son travail de sculpteur, il fut obligé de demander à cet art des moyens de vivre, lorsqu'il achevait son monument de Montauban. La vente de ses pastels lui permit d'en pousser l'étude plus loin qu'il n'eût pu le faire sans l'argent qu'il en retira.

Ce qu'il y a de curieux dans ses études à l'huile, c'est que rarement Bourdelle s'y écarte de la nature. Pas de sujets de pure imagination, comme dans ses dessins ou ses fresques. Il peint sagement des portraits, portraits de sa famille, son père, sa grand'mère, sa mère et diverses figures de femmes ou d'amis (Mme Michelet, des vendangeuses montalbanaises); il y ajoute des fleurs, des fruits, des paysages (temple de l'Amour à Versailles, paysages de Meudon). Il débute par une facture étalant la couleur sans nuances, ne tenant compte que des principales valeurs et qui rappelle de loin la première manière de Manet, pour continuer, sous l'influence de Carrière, par un modelé noyé d'ombre, enveloppé de mystère, où seuls s'éclairent les plans saillants.

Dans le pastel sa facture conserve plus de souplesse et plus de variété. Bourdelle avoue dans une lettre à Elie Faure, du 17 juillet 1928, qu'il croyait y avoir eu « le sens d'intimité ». Peut-être, dans certains tout au moins. Mais ce qu'ils montrent le plus clairement en gé-

néral, c'est une hésitation entre une sorte d'élégance à la Reynolds et une poésie discrète, timide, bien d'accord encore avec la prédilection que manifestait Bourdelle pour le style de Carrière. Une esquisse pour son Beethoven, peinte en 1921, une des dernières qu'il ait exécutées à l'huile, est aussi une des rares qui conservent quelque chose de la grandeur et du pathétique de ses sculptures. Aucun de ses pastels n'eut jamais cette puissance.

Si l'on en admirait trop les mérites, on risquerait de mal comprendre l'effort tenace de Bourdelle vers un élargissement de sa compréhension des choses et des formes. On oublierait qu'ayant eu à ses débuts « le long courage de s'attacher aux particularités, *aux intimités des choses* », il voulut ensuite « les donner dans leur total, les mettre en rapport avec l'universel, retrouver la racine de l'homme et ses attaches avec l'infini ». Or les pastels, comme les peintures de Bourdelle, ne dépassent pas le stade des premières curiosités qu'il eut de la vie. A ce titre ils doivent retenir notre attention, en même temps qu'ils nous révèlent un goût évident pour la puissance expressive de la couleur.

Accaparé par la sculpture, Bourdelle dut bientôt renoncer et sans trop de regrets, semble-t-il, a de tels travaux. Il continua par contre toute son existence à employer les couleurs à l'eau, soit pour exécuter de pures aquarel-

les, soit pour compléter et rehausser certains de ses dessins.

Dans ces aquarelles que de pages magnifiques! Ici Bourdelle paraît se sentir plus à l'aise. Toute son âme s'exprime, sa griffe se retrouve. Le métier très libre n'étouffe plus rien ni de son lyrisme, ni de son dynamisme. Il laisse cours à sa liberté d'invention et peut-être même s'exprime-t-il avec une richesse, une variété et une souplesse que la sculpture n'autorisait pas toujours. Les grandes aquarelles de Bourdelle ont le style de la fresque, large, synthétique. On éprouve devant elles le regret qu'il ne lui ait pas été donné, ailleurs qu'au théâtre des Champs-Elysées, de décorer des murailles par ce procédé.

Les suites les plus remarquables traduisent les impressions de Bourdelle devant les danses d'Isadora Duncan, puis ce sont des rêves et des fantaisies sur des thèmes de la mythologie grecque, série des Lédas dont deux motifs ont été utilisés au théâtre des Champs-Elysées, thème de Pégase et des chevaux ailés d'Apollon qui devait en principe figurer dans les reliefs de la façade de ce même théâtre mais qui ne put y trouver place, celui du Centaure sur lequel Bourdelle brode d'infinies variations dont nous parlerons plus loin, puis le motif d'Artémis et de ses suivantes, celui de la naissance d'Aphrodite, celui d'Eurydice, enfin l'émouvante évocation du martyre de Reims que nous analyserons en étudiant les

centaines de croquis à la plume exécutés par Bourdelle sur ce même sujet, durant la guerre.

Les mieux venues de ces aquarelles donnent l'impression de devoir leur charme unique à une union imprévue de la peinture, de la sculpture et de la musique qui combinent leurs ressources pour aboutir à une libre symphonie, à une sorte d'hymne en l'honneur de la beauté des formes, des couleurs et du rythme qui se font valoir mutuellement.

Il faut ajouter à ces compositions les grandes aquarelles exécutées pour préparer le décor sculpté polychrome du théâtre de Marseille et les études en couleurs de certains monuments, tels que celui de la France à la pointe de Grave, le monument aux députés morts pendant la guerre que Bourdelle voulait en plein accord avec le décor peint par Delacroix dans la salle du Palais Bourbon pour laquelle il avait été conçu, les variantes successives qu'il esquisse avant l'exécution de sa *Séléné* ou de *Pénélope*, les recherches pour les deux victoires formant l'entrée du monument de l'Hartmannswillerkopf, ses études pour les fresques du théâtre des Champs-Elysées qui ont exigé de lui un formidable travail en partie seulement utilisé. Certains de ses portraits (Beethoven, A. Perret, Frazer, Anatole France) ont aussi donné lieu à des études préalables à l'aquarelle.

Des milliers de croquis enfin, confidences ayant plus de prix encore parce que de pre-

mier jet, sont demeurés dans les ateliers de Bourdelle. Dans ces dessins il se livre à nous pleinement, avec ses qualités et ses défauts, ses emballements, ses inquiétudes; il nous révèle sa puissance créatrice et ne dissimule rien du bouillonnement de sa pensée. On pourrait dire de ces dessins ce que Bourdelle disait de ceux de Rodin et plus exactement encore : « Ils rassemblent et totalisent sa science immense. » Ils sont les fleurs de sa pensée. « Ils ont la grâce de ce qui se noue pour éclore. »

Il n'est pas de jour où Bourdelle n'ait donné ainsi une forme à ses idées, à ses rêves, à tout ce qui hantait son cerveau en perpétuel travail, à ce que son imagination lui suggérait à propos d'une lecture, d'un événement qui l'avait frappé. Mme Bourdelle a pieusement recueilli, rapproché, classé ces feuillets auxquels le maître semblait attacher peu d'importance. Il les laissait épars dans ses ateliers. J'ai pu les étudier un à un. Comment les analyser tous? Efforçons-nous du moins d'en montrer la valeur et la variété. C'est là qu'il faut chercher et saisir sur le vif le génie du maître et trouver le meilleur de son inspiration artistique.

Divers croquis correspondant à des œuvres que Bourdelle n'exécuta jamais s'imposent d'abord à notre attention. L'idée de glorifier Baudelaire hanta Bourdelle vers la fin de l'année 1921. Une suite d'esquisses la plupart

datées, exécutées du 10 au 25 novembre, nous montrent sa volonté d'évoquer en un puissant raccourci l'art et la pensée du poète. Sur une première ébauche, il écrit ces mots le 10 novembre : « Monument synthèse; construire et sculpter un monument synthèse. » Entre le 15 et le 21 novembre il précise son projet; il évoque un génie dominant le poète et il exécute ce croquis de face et de profil. Puis il y renonce. Le 23 novembre l'idée lui vient d'une colonne qui supporterait les *Fleurs du mal* symbolisées. Une lyre figure au sommet. Mais l'équilibre de l'ensemble ne le satisfait pas. L'idée d'une lutte violente entre le poète et son génie s'impose à lui. Elle le poursuit toute la journée; il en fixe le soir, rapidement, l'aspect essentiel. Il revient ensuite au premier projet et dessine la muse et le poète tous deux debout. La muse tend une lyre au poète qui s'efforce d'en tirer des accords. Le 24 novembre il imagine autre chose. La muse soutient Baudelaire qu'enlace un serpent. Le 25, le thème de la lyre réapparaît. Bourdelle étudie la manière dont le poète la pourrait tenir; il lui paraît nécessaire qu'elle domine de haut le monument; ne représente-t-elle pas la puissance du chant? Ce même jour une idée différente surgit, puis s'impose; la base du monument plonge dans l'eau d'une vasque. Les fleurs du mal deviennent des fleurs aquatiques qui grimpent jusqu'aux pieds du poète, le long des colonnes qui doivent supporter le groupe.

Un croquis exécuté d'après un chapiteau du XIIIe siècle, qui se trouve au Musée lapidaire d'Arles, aide Bourdelle à préciser le parti décoratif qu'il pourrait tirer de la remontée de ces fleurs. La muse dresse la lyre en plein ciel et le « poète élève sa main, ou ses deux mains, vers les cordes des voix », comme le note Bourdelle sur son dessin inachevé.

Bourdelle était-il vraiment qualifié pour nous donner de Baudelaire une interprétation compréhensive de son œuvre et une synthèse de sa pensée? Je ne le crois pas. Mais il est curieux, à plus d'un titre, de suivre les hésitations d'un sculpteur s'attaquant à un thème aussi ardu, assez peu d'accord avec son propre tempérament, pour en tenter, malgré tout, une transposition sculpturale.

Même tentative, et plus heureuse, à la mort de Verhaeren que Bourdelle connaissait personnellement et dont l'œuvre ne peut être considérée non plus comme lui ayant jamais fourni une riche substance spirituelle. Mais il éprouvait pour l'homme qu'était Verhaeren une profonde sympathie et la fin du grand poète belge survenue au milieu des horreurs de la guerre, après l'envahissement de la Belgique par l'ennemi, ses obsèques tragiques à La Panne, auxquelles assiste Bourdelle et dont il nous a laissé la description en de belles pages accompagnées de croquis saisissants [2], orientent ses recherches vers un monument destiné surtout à marquer la parenté spiri-

tuelle de la France et de la Belgique devenue plus intime depuis qu'elles sont engagées dans une même lutte, pour défendre un même idéal de civilisation, une même conception du droit et de la beauté. Le deuil du poète est un deuil pour les deux pays. Idée juste, et il est dommage que l'œuvre n'ait pu être exécutée. Il en subsiste deux esquisses datées de la fin de l'année 1918 et du début de 1919. Dans le premier projet Verhaeren épuisé, défaillant, semble un crucifié. Il étend un de ses bras vers la lyre qui échappe à sa main. La Belgique anxieuse, maternelle, soutient le poète. Dans le second projet, le rapprochement entre les deux pays demeure sensiblement le même. Quelques drapeaux entrecroisés sont ajoutés simplement au pied du monument.

Une lettre de Bourdelle à son beau-frère Couchoud, datée du 6 août 1919, précise ses intentions et nous indique le style voulu par lui dans ce monument :

« J'aimerais vous soumettre et que vous deux vous et Anthippe, vous soumettiez au maître Anatole France, l'esprit de mon projet du monument Verhaeren, projet que je viens de créer, avant-hier à l'aube, à la fin des étoiles.

« Empli de l'œuvre de ce poète vaste et de son art incandescent, puis me reportant au souvenir tragique de Rouen et de La Panne, et mêlant au souvenir flamand de notre grand ami le martyre de sa fin, martyre venu du don de toutes ses forces

« j'ai pu me croire permis d'essayer de créer quelque chose qui sera *comme un grand bloc convulsé de bronze en fusion,* d'où surgira une vaste

lyre tenue par la main mourante du poète qui, lui, sera *une sorte de Christ laïque,* vêtu du vêtement moderne, mais à grands plans ardents qu'avait pétris sa mort, et tenu à pleins bras et présenté de face aux hommes par le génie ailé des Flandres, ayant près de lui le génie de la France qui tient de Verhaeren l'autre bras écarté dans son geste de Christ ouvrier.

« Le génie de la France, les deux génies, casqués, celui flamand assez âpre et largement brossé, celui français plus droit, plus fin et armé de deux lances... et tenant au-dessus du front du poète mourant la couronne de noir laurier.

« Ainsi ce groupe serait d'un lyrisme à la fois hellénique de par les grandes lignes, mais romantique et *pourpre de facture,* afin que l'airain noir en soit comme volcanisé...

« pas de grec en tant que style de facture sur la forme enfermant ce groupe véhément,

« un mélange d'esprit de Delacroix et Constantin Meunier me semble être dans la ligne, les deux liés par ce que j'ai de chevrier celte, ibérien, en moi. »

Les études de Bourdelle pour les œuvres qu'il put mener à bien n'offrent pas moins d'intérêt. Je songe aux dessins pour le fronton du théâtre de Marseille, dans lesquels il cherche constamment le meilleur équilibre d'une vaste composition où il veut grouper harmonieusement autour d'Aphrodite surgissant de l'onde, la Poésie lyrique, le Chant agreste, la Comédie, les Danses, l'Epopée, la Méditation scénique et la Mémoire théâtrale.

Si l'on ignore les croquis pour le monument du général Alvear que l'Argentine lui commanda en 1914 on ne soupçonne pas l'effort

considérable qu'exigea, autant que l'exécution de l'œuvre elle-même, sa préparation. Bourdelle séjourne alors dans sa ville natale à Montauban. Il se rend chaque jour au quartier des dragons et là il dessine chevaux et cavaliers, il note avec minutie le moindre détail d'un harnachement, il étudie des poignées de sabre, la manière dont le sabre est suspendu à la selle, il se fait prêter des épaulettes de général, une ceinture de grande tenue et il remplit des feuilles de notes aquarellées qui relèvent le soin minutieux apporté par lui à sa documentation. Tout ce travail n'enlève rien à la liberté de sa pensée. Bourdelle maintient au travers de ses études son souci dominant du grand rythme d'ensemble par lequel se marque toujours la puissance de ce qu'il crée. En comparant entre elles les diverses esquisses du monument total, le sens de son effort apparaît toujours dirigé vers plus de grandeur et plus de simplification.

Combien de dessins encore pour aboutir à la figure de la France assistant de la pointe de Grave à la venue des premiers soldats américains sur son sol! Bourdelle a modifié maintes fois la position des bras, la tenue de la lance, la draperie et la coiffure de la France. Mais ces variantes sont connues. *L'Amour de l'Art* (3) en a publié les principales avec des études pour le monument aux députés morts pour la patrie.

Voici maintenant une série de pages dessi-

nées pendant la guerre. Bourdelle ne cesse de confier au papier ses espoirs ou ses inquiétudes. Le martyre de la cathédrale de Reims l'émeut profondément. Toute son âme ressent comme son propre martyre les mutilations que les obus allemands font subir au monument sacré; il souffre doublement, comme Français d'abord et aussi comme « maître d'œuvre » descendant des maîtres d'œuvre du passé.

Décrire ces pages une à une, aquarelles ou croquis rehaussés, est chose impossible. Leur ensemble est un hymne à la fois d'amour et d'horreur. En un dessin à la plume, d'exécution très poussée, la cathédrale surgit au milieu des flammes. Sur un autre feuillet un ange soutient une statue qui chancelle, un autre se pose entre les nervures béantes de la pierre d'une rosace privée de ses vitraux, un autre encore vient occuper la place d'une statue disparue de son piédestal; il en reproduit l'attitude et les gestes. Dans les ruines, chaos de décombres informes, des génies pleurent l'anéantissement de l'édifice. Un des maîtres d'œuvre, escaladant les corniches, tente de monter au secours d'une sculpture menacée. Autour de la cathédrale en feu les génies inquiets tournoient. Ils essaient d'arrêter les obus dans les airs. Dans la nuit sinistre planent au ciel une étoile et un ange protecteur. Mais tout effort est vain pour sauver Notre-Dame de Reims, le génie de la cathédrale,

touché à mort, s'effondre. Et cette dramatique symphonie traversée de grands battements d'ailes, d'anxiété, de désespoir, de sanglots contenus, s'achève sur ce douloureux *lamento*...

L'espoir en une issue heureuse de la guerre, par contre, a soutenu Bourdelle jusqu'à la fin des hostilités. Nous avons le témoignage de ses innombrables croquis où il évoque, sous une forme ou sous une autre, ces deux figures étroitement associées, la Victoire et la France. Que de variations sur ce thème, un de ceux, avec le martyre de Reims auquel il revenait sans cesse! Après la Marne, les Victoires alliées se saluent de l'épée. La France protège sous ses ailes largement éployées les armées amies combattant sur son sol; elle tient ferme le drapeau du droit et de la liberté. La Victoire se recueille à Verdun, puis voici la défense de Paris, la Victoire se profilant devant Notre-Dame, la Victoire et le Poilu, un essai d'illustrer la phrase fameuse : « On ne passe pas! » L'armistice impose à Bourdelle la vision d'un galop de coursiers d'épopée, bêtes cabrées que dominent toujours la Victoire et la France. Après l'armistice la Victoire remet son épée au fourreau ou bien, reposée, calme, sûre d'elle-même, elle s'appuie sur son bouclier et son épée; autour de l'épée inactive s'enlace une floraison de lauriers.

Autres croquis. A l'appel aux armes de la France, les volontaires étrangers accourent de

tous les points de l'horizon. Dans plusieurs dessins aquarellés la Victoire s'éveille, surgit de terre; elle regarde l'avenir; debout et menaçante elle brandit un glaive vengeur. Elle s'avance enfin grave, songeuse; elle tient une palme destinée à ceux qui sont morts pour elle...

En dehors de ces pages de guerre, le motif traité le plus souvent par Bourdelle avec une prédilection visible, une inépuisable fantaisie qui correspond en lui à un pathétique d'accord avec le fond de sa nature, est celui du Centaure. Depuis son monument au *Centaure expirant*, achevé en 1914, où il traduisit avec tant de force la douleur du rêve brisé par la mort, Bourdelle a été hanté sans cesse par la richesse de signification du mythe antique symbolisant l'union en un seul corps de l'homme et de la bête. Pendant plus de dix ans, jusqu'en 1926, et surtout entre 1924 et 1926, les croquis succèdent aux croquis. Bourdelle cherche à épuiser toutes les possibilités d'images qu'éveille en lui le monstre fabuleux. Il le dessine seul ou luttant contre un Centaure rival, contre les Lapithes, contre Héraclès ou Thésée. Mais bien vite il souhaite à sa fantaisie un champ plus vaste. Il crée un type qui n'est ni le Centaure, ni Pégase, qui tient de l'un et de l'autre, *le Centaure ailé*, heureux de trouver de nouveaux prétextes à ces déploiements d'ailes dont il aime l'effet décoratif. C'est alors le combat de l'artiste, du

poète, du créateur contre les obstacles dressés devant lui, c'est l'inspiration triomphante ou vaincue tour à tour, suite de drames que Bourdelle esquisse avec une prodigieuse faculté de renouvellement, comme s'il exprimait par ces croquis le drame même de sa vie, son propre effort si souvent contrarié, sa lutte de chaque jour qui le conduisit, hélas! moins souvent à la victoire qu'au renoncement, triste reploiement des ailes après les espoirs de l'envolée.

Homère, Orphée et la Lyre, Apollon et Pégase, Léda, autant de thèmes incessamment repris par Bourdelle et traduits en partie dans ses fresques du théâtre des Champs-Elysées. Il y ajoute des motifs qui sont des souvenirs de ses vacances en montagne, dans le Jura ou les Alpes : *les Avalanches, la Montagne au soleil,* ou de ses séjours au bord de la mer, sans oublier les suites groupées sous les titres: *les Jardins, Hamadryades, les Saisons, les Colombes, les Nuées,* charmantes fantaisies où il nous révèle sa sensibilité devant la nature et la richesse de son invention décorative. Celle-ci s'exerce surtout dans la recherche des grands rythmes qu'il sait découvrir dans les moindres spectacles. Voici « *la Montagne au soleil* ». Entre les parois rocheuses un magnifique corps nu se dresse et s'étire, donnant l'impression de la splendeur que la montagne étale dans le plein azur de l'été. *L'avalanche :* un ange ou un démon tombe des hauteurs du

5. — *Hamadryade*, 1929.
(Un des derniers dessins de Bourdelle).

ciel, ailes repliées, tandis que les cimes dressent leurs silhouettes immobiles, indifférentes à ce désastre. Le mouvement des vagues au bord de la mer inspire à Bourdelle une suite de courbes harmonieuses; il oppose à leurs volutes nonchalantes les efforts ardents d'un corps humain qui tend à les vaincre. Sur le thème des *Saisons*, Bourdelle compose quatre somptueux vitraux; aucun ne dépasse en beauté celui de l'automne. Parmi les fruits les plus divers du sol et les branchages, la déesse de la Terre ou de la Fécondité, toute nue naturellement, apparaît tenant dans ses deux mains de magnifiques pommes mûres.

La qualité de la plupart de ces dessins est unique. Sur l'enchevêtrement des traits de plume serrant de près la forme, indiquant le sens du mouvement, Bourdelle jette rapidement quelques rehauts d'aquarelle. Et ici il est vraiment peintre, en ce sens qu'il trouve comme en se jouant les tons les plus rares, les plus précieux, les plus chantants. Ces dessins rehaussés donnent tantôt l'impression d'une fresque claire sur mur blanc, tantôt au contraire l'impression de vieux vitraux aux tonalités intensément lumineuses éclatant sur l'armature du dessin à l'encre qui joue le rôle des plombs cernant et soutenant les fragments de verres colorés.

Un petit cahier que Bourdelle intitule *les Ombres de la Vérité* nous montre, au surplus, le plaisir qu'il devait éprouver à suivre ainsi

en lui-même, des ténèbres de l'inconscient jusqu'à la pleine lumière du jour, les idées d'abord voilées auxquelles il rêvait de donner une forme. Pas de pénétration en profondeur dans le mystère des choses qui risquerait d'amener l'artiste loin du monde réel avec lequel il veut garder le contact, mais une gestation analogue au bourgeonnement des plantes tirant des réserves de leur sève la fleur rare et splendide qui s'épanouira dans la clarté.

« L'ombre des vérités, écrivait Bourdelle, porte des bourgeons de lumière. »

« Si les ombres environnent la vérité, disait-il encore, si près de la saisir tu la vois s'entourer de nuit, reste vaillant! »

Toute la vertu de Bourdelle, sa fière résignation devant les pires déboires de sa vie d'artiste, son courage que rien ne pouvait abattre, sont dans ces mots.

Ses admirables dessins, rehaussés ou non, à la différence de ce que nous constations pour ses peintures ou ses pastels, nous révèlent de même, sous le flot de ses idées, le travail patient de son génie fixant peu à peu les sujets des œuvres qu'il voudrait exécuter, jaillies de l'ombre des vérités toujours poursuivies et si rarement atteintes!

« Il ne faut pas, déclarait Bourdelle à ses élèves de la Grande Chaumière, fermer les yeux aux vérités qui incendient le cœur; il faut en soi contenir l'esprit incessant du fécondant orage, pour le répandre en fleurs de lumières au travail. » (4)

C'est à ce travail de chaque jour que ses dessins nous font assister. Emouvantes confessions de l'artiste! Elles doivent leur beauté indiscutable, leur si puissant intérêt, à la sincérité de leur jaillissement hors du tréfonds de son âme.

---

(1) Notes autographes, 6 mars 1906. — (2) Pages reproduites en partie dans *la Vie*, mars 1917 (*Le corps de Verhaeren transporté en Belgique*) et avril 1917 (*Les funérailles*). Un exemplaire aquarellé de ces pages écrites entièrement de la main de Bourdelle fut dédié par lui : « A Sa Majesté le Roi-Soldat Albert Ier de Belgique, à Sa Majesté la Reine de grâce et de bonté active, Elisabeth de Belgique. » La maquette de cet exemplaire existe dans ses papiers. — (3) Article de *René Huyghe*, mars 1931. — (4) Leçon du 21 mai 1913.

IX

BOURDELLE, ÉCRIVAIN ET POÈTE
SON STYLE, SA SENSIBILITÉ

Tout ce que nous créons est notre visage éclairé.

A. BOURDELLE.

En juin 1909 Bourdelle écrivait à M. Rouché, alors directeur de *la Grande Revue :*

« Je tiens de plus en plus, à mesure que mon activité de sculpteur s'assure, à entrer en ligne de bataille à l'aide de la pensée écrite, ce pain plus immédiat de l'humanité pensante.

« La pensée concrète de l'art éveille bien la pensée abstraite, mais pour secouer, réveiller de plus amples problèmes, il faut le livre.

« Ce n'est pas qu'il doive tuer la pierre, ainsi que l'a dit Hugo, au contraire, il doit en la commentant, faire fleurir son parfum intérieur pour les non-initiés qui ont besoin d'explications pour pénétrer cet art...

« Toute vérité approchée touche à toutes les vérités. Tout ce que j'ai pensé dans mes voyages

récents, se compose, s'écrit chaque jour : ce n'est ni une sèche nomenclature, ni de la simple critique d'art; ce sont des vues d'ensemble nourries d'analyse; c'est autant que le permettra ma mesure d'homme, de l'âme et de l'esprit remués. » (1)

Cette lettre nous révèle le besoin profond que sentait Bourdelle de confier au papier les résulats de ses méditations. Elle exprime aussi, et avec une parfaite justesse, le caractère que prend volontiers la pensée de Bourdelle, « vues d'ensemble nourries d'analyse », « de l'âme et de l'esprit remués ». Les très nombreux extraits que nous avons donnés, au cours de ce livre, même de ses brouillons les plus intimes, de ceux qui n'étaient pas destinés à l'impression, suffisent à justifier le jugement porté par Bourdelle sur ce qu'il écrivait.

Soyons certains que Bourdelle ne se faisait pas plus illusion sur la qualité de son style que sur celle de sa peinture. Il n'écrivait pas par vanité d'auteur, mais pour confier aux mots tout ce à quoi ni sa sculpture, ni même ses dessins n'auraient pu donner forme et avec l'espoir de voir toujours plus clair en lui.

En une lettre adressée aux amis Rosny accompagnant l'envoi de l'une de ses conférences imprimées (celle de la Sorbonne vraisemblablement), il les priait « d'excuser l'air gauche des mots, la façon rude des phrases et la marche du texte un peu comme oppressée sous la structure un peu anguleuse ». — « Ça c'est le sculpteur qui se trompe, ajoutait-il, et qui croit quand il promène sa plume qu'il

coupe quelque argile avec ses fins couteaux. » [2]

Ce style anguleux dans sa structure révèle pourtant, quand il est bien venu, d'incomparables qualités de rythme et de puissance expressive. Son lyrisme emporte tout, au point qu'on oublie les violences contre la syntaxe et les libertés prises avec la grammaire.

Des écrivains qualifiés ont dit, mieux que je ne saurais le faire, la surprise et l'admiration qu'ils éprouvèrent devant l'expression si personnelle que Bourdelle donnait à sa pensée.

« On ne sait pas assez, écrivait Charles Le Goffic dans *le Petit Parisien* du 6 avril 1922, et on ne le saura vraiment bien que le jour où Bourdelle daignera résumer ce qu'il appelle si modestement « ses essais », quel lyrisme prestigieux il y a en lui et dont j'eus la révélation, pour ma part, il y a quelque trente ans, au cours d'une séance où, de sa voix sourde et comme embrumée, l'artiste encore débutant récita à Jules Tellier, à L. Tailhade et à moi son *Poème du sculpteur*. Depuis lors, Tailhade, Claudel, Francis Jammes, L. Vaudoyer, Elie Faure, François Julia, sans compter M. Bergson, si je ne m'abuse, ont dit dans quel émerveillement les avaient plongés certains écrits de Bourdelle. »

Jean-Louis Vaudoyer a rendu, lui aussi, un hommage fervent au style de Bourdelle.

« Bourdelle, remarque-t-il, qui est l'homme

le plus simple par l'allure, par les goûts, est cependant un mortel qui vit avec les dieux. En l'écoutant, en le lisant, on croit parfois surprendre les confidences de la Sibylle, tant la langue qu'il emploie est elliptique, audacieuse, condensée. Comme sa sculpture, sa prose est lyrique et, si l'on n'a pas pris souci d'adopter pour l'entendre un diapason particulier, on risque fort de pénétrer imparfaitement dans l'harmonie à la fois austère et véhémente qui s'exhale de ses phrases comme contractées de raccourcis et comme zébrées d'éclairs. Bourdelle habite de plain-pied sur l'infini. » (3)

Vaudoyer cite avec raison des exemples nombreux de sa prose rythmée semée d'alexandrins. Bourdelle était poète naturellement, tant la sculpture lui avait donné le goût du rythme et l'avait rendu familier avec les cadences harmonieuses de la forme. Il fut même poète avant d'être sculpteur. « Sous l'influence de ce maître charmant (Emile Pouvillon), affirme Le Goffic, Bourdelle écrivait des poèmes sans rien connaître des lois de la poésie, ni de la plus simple orthographe, car à l'école il n'avait rien appris. »

Un poète qui ne connaissait rien des lois de la poésie? Oui, dans ses débuts. Mais par la suite Bourdelle a lu beaucoup et il aimait les poètes. On ne saurait plus accuser d'ignorance de la technique l'auteur de ce *Poème du sculpteur* que Bourdelle lut à Le Goffic, poème

dédié à son maître Falguière et que nous n'oserions reproduire ici en entier, tant on l'a déjà imprimé un peu partout [a]. Nous préférons prendre d'autres exemples et montrer la beauté d'images et la souplesse rythmique des poèmes de Bourdelle d'après un sonnet moins connu qu'il intitulait *Fresque vivante*, petit chef-d'œuvre où la personnalité de Bourdelle apparaît entière, où il dessine, avec une rare pureté de forme, des choses vues certainement dans son Languedoc natal.

Le soir descend, tandis qu'aux cieux la lune argente
Les nuages pressés en immense troupeau.
Sur la terre, là-bas, passent, près d'un coteau,
Des taureaux mugissants dont la démarche est lente.

La nuit vient, radieuse, embaumée et troublante;
Un village se serre auprès d'un vieil ormeau;
Un feu brille, un toit fume, et l'on voit un ruisseau
Qui berce dans son lit une étoile tremblante.

C'est le temps des moissons et, sur les gerbes d'or,
Un pâtre débraillé qui sommeille ou qui dort
Mène son rêve blanc à l'ombre d'un vieux saule [b].

Un faucheur est assis sur un grand tertre vert,
Et la faulx qu'il appuie à sa robuste épaule
Découpe sur le ciel sa grande aile de fer.

Voici, trouvé dans les papiers du maître, un poème dédié « *A ceux qui crurent en moi* ».

(*a*) On en trouve citées deux strophes au chapitre IV de ce livre.

(*b*) Variante : « Mène un rêve naïf aux branches d'un vieux saule. »

Bourdelle y affirme sa certitude en la continuité des temps, sentiment profondément ancré en lui et qui lui permit d'accepter la mort avec la sérénité dont ses amis les plus intimes ont été les témoins. Ces vers en prennent une signification d'autant plus émouvante.

Ainsi qu'un voyageur parti depuis son aube,
Et qui voit vers ses jours se diriger le soir,
Je fais halte, je songe à ce qui me dérobe
Les premiers horizons et les derniers espoirs.

S'il n'est pas de passé pour les causes profondes
Qui font s'égaliser nos âmes et les temps,
S'il n'est pas de passé pour nos attachements,
Notre durée humaine est de quelques secondes.

Si notre éternité jointe à nos courts instants
Nous fait tout à la fois divins et éphémères,
Ma pauvre humanité, prends toutes les lumières,
Dresse-les à la fois au seuil obscur des temps.

Puisque l'homme s'efface et que l'âme demeure,
Puisque nos amitiés auront un lendemain,
Puisque nos désespoirs ont un flot surhumain,
O vous, mes morts, je ne sais pas pourquoi je pleure.

D'autres littérateurs encore et des poètes ont rendu justice à l'écrivain. Quelques critiques, il est vrai, lui ont aussi reproché « de vaticiner avec plus d'obscurité encore que Rodin ». (4) Le témoignage de Gaston Martin, paru dans *l'Archer* (5) me semble plus équitable, à égale distance de l'éloge exagéré et du dénigrement systématique : « Rien de plus spontané et de plus direct que la manière de

cet écrivain improvisé. Sa syntaxe un peu gauche communique encore à son verbe une sorte de violence saccadée qui se retrouve d'un bout à l'autre de ses écrits. Il entasse l'une contre l'autre ses propositions étayées de mots robustes, contrefortées de brèves incidentes emportées d'un rythme direct, où les périodes latines sont mal à l'aise et où chaque membre de phrase taillé à pans droits et raide comme un bloc, se juxtapose au voisin avec une solidité un peu massive, dont l'ampleur ne se découvre qu'avec le recul, quand on lit à haute voix l'ensemble et qu'on en mesure enfin les proportions et la ligne. »

Ayant lu, pour ma part, en préparant ce livre, à peu près tout ce qu'a écrit Bourdelle, y compris les notes les plus informes griffonnées à l'atelier ou chez lui, le soir, son travail de sculpteur achevé, j'ai senti profondément la justesse des remarques de Gaston Martin. Les phrases débordantes dont l'analyse logique déconcerte et dont le tour surprend d'abord, ces phrases qu'on jugeait rugueuses, trouvent quand on les lit à haute voix, leur équilibre et leur valeur. La prose toute musicale de Bourdelle est écrite pour l'oreille et non pour les yeux.

Bourdelle s'en rendait compte. Lorsqu'une de ses périodes s'étirait par trop, se surchargeait d'incidentes, il avait coutume, instinctivement, de la morceler en l'écrivant; il revenait à chaque instant à la ligne avant de poser

le point final, puis il séparait par de petits triangles un paragraphe d'un autre paragraphe.

Il luttait vainement avec la plupart des revues pour obtenir d'elles le respect de ces dispositions. Lorsqu'un de ses articles lui revenait imprimé sans qu'on ait tenu compte typographiquement de la cadence de sa pensée, sans qu'on y ait introduit les temps de repos ou plutôt de respiration qu'il jugeait indispensables, il rétablissait sur son exemplaire, plume en main, les coupures et les silences. Le texte imprimé prenait ainsi l'aspect d'une page musicale et rappelait les notations rudimentaires du chant grégorien.

Outre le besoin de s'épancher en longues périodes rythmées, Bourdelle avait en même temps, et à un point extraordinaire, le sens des raccourcis frappants capables de concentrer en une ligne des heures de méditation. On a pu, au cours de ce volume, trouver maints exemples de ces observations brèves, ramassées sur elles-mêmes, qui interviennent dans le déroulement de sa pensée comme des points de repère, des jalons précieux, grâce auxquels on se retrouve toujours dans le vrai chemin. Noyées dans le texte, on prête souvent, à ces formules apodictiques, une attention distraite; isolées elles ont la netteté de frappe qui fait les belles médailles :

« La grande vue est intérieure.

« Le vrai drame est dans l'esprit.

« Nous sommes les laboureurs des formes.

« A force d'erreurs tu t'éclaires, pourvu que tu aimes toujours.

« L'art et la vie renaissent d'incessantes morts.

« C'est d'antiquité qu'est faite notre aurore.

« Le vent sculpte de la forme en mouvement.

« L'attrait du vrai est un vertige.

« Il est très beau d'être, mais que c'est émouvant quand on se sent devenir.

« Ce qui est grand c'est de comprendre.

« Laissez vos cœurs ouverts, laissez vos travaux vivants.

« Construire en nous le vrai nous tient illimités. (a)

« Je maintiendrai l'idée appuyée à la pierre.

« Seigneur, établis-moi au delà des mensonges.

« Il faut toujours payer la vérité trouvée.

« L'imitation servile est la chute de l'art. »

Où le style de Bourdelle est incomparable, c'est lorsque sa pensée ne se meut pas dans l'abstrait, lorsqu'il décrit simplement des choses vues ou traduit une émotion.

Que l'on rapproche cette phrase lapidaire telle qu'avec une étonnante aisance sait en ciseler Bourdelle : « La haine n'est que l'impuissance d'aimer », d'une petite fable exquise, *L'âne et la jeune fille*, dans laquelle il développe l'idée complémentaire de la première : « L'amour révèle la beauté. » Après une visite faite à Montoire, dans le Vendômois, à la petite chapelle de Saint-Gilles, dite chapelle de Ronsard, Bourdelle eut devant les yeux à sa sortie de l'église, un âne bourru

(a) Exemple, ainsi que les phrases suivantes, d'alexandrins isolés si fréquents dans la prose de Bourdelle.

étalant sur la route sa silhouette massive. Survint une jeune fille à la démarche svelte qui « déplaçait le printemps ». Le contraste entre l'âne et la jeune fille le frappa. De leur dissemblance jaillit aussitôt l'idée de l'hommage instinctif de ce rustre à la beauté et il nous conte l'aventure avec la bonhomie charmante et rustique de son style imagé :

« Un âne était au milieu de la route, représentant sur notre ardent chemin la placidité, la droiture et la méditation.

« Il était gris, il semblait blanc! Barbu, hérissé, pur, intact, non déshonoré par les hommes.

« Il était authentique, il était vrai, cyniquement!

« Il était lui, il était bien, il était là!

« Poilu, bourru, broussailleux, innocent!

« Il existait, il se sentait quelqu'un. Il songeait dignement, il était là, géométralement compact, en volumes naïfs et sûrs, bien positif sur ses quatre sabots solides, logiquement debout comme une moisson de conscience.

« Il était là comme une certitude. Il était seul, il était calme, à la fois distant et présent, il était simple et doux comme l'église.

*

« Une jeune fille survint, montant d'un doux escalier de terre; tel un rosier couvert de roses, elle déplaçait le printemps.

« Alors tourné vers elle, les yeux petits, les oreilles couchées, l'âne chanta naïvement. Il déploya sa grande voix; de toute son âme sincère son chant fut grand.

« L'âne avait compris la beauté. » (6)

Que de belles pages nous connaissons de Bourdelle dès qu'il laisse parler simplement

son cœur, lorsqu'il nous fait partager les impressions éprouvées devant la nature, quand il raconte ses souvenirs d'enfance, quand il évoque les horizons de sa terre natale, quand il lui arrive d'étudier une humble église romane.

Les leçons de la Grande Chaumière contiennent un total de réflexions sur l'art, sur la sculpture dont ce livre a pu montrer suffisamment l'intérêt. Mais dans la poursuite d'une idée, Bourdelle ne trouve pas aussi aisément la simplicité de langage qui vient naturellement sous sa plume lorsqu'il laisse parler directement son émotion et sa sensibilité devant la vie.

Cette sensibilité fait le vrai fond de sa nature. Elle possède un charme unique. Elle se retrouve dans ses sculptures les plus spontanées. Qualité qu'il devait aux belles années de son enfance où il vécut dans l'ignorance de toute contrainte. Il voulut plus tard la discipliner; il lui opposa le calcul nécessaire aux grandes compositions qu'il rêvait d'exécuter, Son génie se plia à cette discipline non sans luttes pourtant et, de ses luttes mêmes jaillit, comme nous l'avons déjà remarqué, un pathétique d'un caractère indiscutable, très personnel, qui n'a pas son pareil dans notre art.

Je me demande pourtant si, après ses années de travail intense, son incessant effort vers le mieux, voyant les choses de plus haut, Bourdelle qui, sur la fin de ses jours deman-

dait à Dieu de « refaire éternelles ses courbes », n'eût pas volontiers, au fond de son cœur, répété cette humble prière :

« Je m'estimerais heureux si en traduisant un peu de l'âme humaine, un peu de la nature, je n'en ai rien déformé, si tout mon amour entier a su laisser mes sculptures les égales d'un pot de fleurs, d'un arbre, d'un peu de printemps, d'un front humain, d'une colline ou d'un rocher.

« C'est à cette égalité paisible que tout l'élan de l'art humain peut aspirer et c'est d'être simplement de niveau avec la nature qu'émane de l'œuvre de l'homme une odeur d'éternité. »

Tel était le rêve de Bourdelle en 1905, lors de sa première exposition chez Hébrard.

En dépit de certaines apparences, ce rêve semble être resté celui de toute sa vie, de même que, toute sa vie, Bourdelle a conservé, et c'est une des raisons de sa grandeur, la fierté de ses ancêtres chevriers et artisans.

« O sculpture sauvage et libre et pourtant tout entière ordonnée » (7), disait-il un jour de son œuvre.

Terminons cette étude sur ces mots. Il n'en est pas qui définissent aussi exactement, en un plus saisissant raccourci, l'art et l'effort de Bourdelle.

---

(1) Brouillon daté du 22 juin 1909. — (2) Brouillon sans date. — (3) Vaudoyer, *Revue de France*, 15 octobre 1921. — (4) Du Colombier, *Tableau du XIXe siècle, les Arts*, p. 146, Denoël et Steele, éditeurs. — (5) *L'Archer*, janvier 1930. — (6) *Les humbles chefs-d'œuvre de France*, 21 avril 1910. — (7) *La vérité du temple ou l'âme de l'artiste*, 21 février 1910.

ESSAI DE BIBLIOGRAPHIE DES ARTICLES DE BOURDELLE PARUS DANS LES JOURNAUX ET REVUES

Le classement de tous les manuscrits inédits de Bourdelle, avec les nombreuses variantes qu'ils présentent, n'a pu encore être fait entièrement. Il le sera certainement lorsqu'on pourra communiquer ces manuscrits aux chercheurs dans les archives du Musée, où ils compléteront utilement la présentation de l'ensemble des peintures, sculptures et dessins du maître.

En ce qui concerne les articles déjà parus, nous sommes persuadés que, malgré nos patients efforts, des omissions restent probables.

Poème du sculpteur, *La Tribune du Tarn-et-Garonne*, 3 juillet 1890.

Discours prononcé au banquet Carrière, *Le Musée*, 1904.

Rodin et la sculpture, *Revue des Etudes franco-russes*, septembre 1909. Reproduction de la Conférence de Prague parue d'abord dans la Revue tchèque : *Volné Smèry*, du 1er mars 1909.

Au tombeau de Slowacki, *Bulletin polonais* du 15 mai 1910.

Les humbles chefs-d'œuvre de France, pierres bâties, pierres sculptées et pierres peintes, *Revue bleue*, 21 mai 1910. Conférence faite à « Student Hostel » le 21 avril 1910.

Discours à Rodin, *La Phalange,* 20 juin 1910.

Discours devant le monument d'Auguste Quercy, *Tribune du Sud-Ouest,* 29 octobre 1911.

La Grèce et les événements balkaniques, *La Vie,* 7 et 14 décembre 1912.

Méditations devant le travail parmi les marbres en chantier et le mortier tout frais des fresques. Leçon d'avril 1913, reproduite dans *Les Fêtes,* 15 septembre 1913, Figuière éditeur.

L'art de Notre-Dame se dresse et veille sur Paris, *La Vie,* 31 mai, 7 juin 1913.

A propos de notre demain (l'art de Bresdin), *La Vie,* mars 1915.

Préface à l'actuelle guerre, *La Vie,* juin 1916.

La Victoire avec le Droit, *La Vie,* juillet 1916.

Un artiste méconnu : Henry Cros, *La Vie,* août 1917.

Verhaeren porté en Belgique, *La Vie,* mars et avril 1917.

Rodin et la sculpture, *La Vie,* avril 1919. Reproduction de l'étude parue d'abord dans la Revue suisse : *L'Eventail,* Genève, 15 janvier 1919.

L'art roman, *L'Amour de l'Art,* juin 1920.

Raymond Duncan, son portrait, Revue *Exangelos,* imprimée par R. Duncan, 5 décembre 1921.

La restauration des statues, *Bulletin de la Vie artistique,* 1er mai 1921.

La matière et l'esprit dans l'art (conférence faite à la Sorbonne), *Revue de France,* 15 octobre 1921.

Marseille et les colonies, *La Vie,* 15 novembre 1922.

L'art actuel et le Japon, *Bulletin de la Vie artistique,* 1er mai 1922.

La laideur. Contre les Salons, *Bulletin de la Vie artistique,* 1er avril 1922.

Voyage en Italie, *Bulletin de la Vie artistique,* 1er décembre 1922.

Le passé et l'avenir des prix de Rome, *Revue française,* 16 juillet 1922.

De l'amitié (à propos de Rodin), *L'Avenir,* 11 septembre 1922.

Comment j'ai aimé et senti Mickiewicz, *La Vie,* 15 janvier 1923.

Pierre Puget et Michel-Ange, *Comœdia,* 21 février et 6 mars 1923. Reproduit dans le *Journal d'Aix,* 18 août 1923.

Enquête sur un peintre et un sculpteur français représentatifs du génie de la race, *Echo de Paris*, 30 août 1923.

Trente journées du grand Travail, Revue *Vita*, octobre 1924. Même sujet paru dans une brochure tirée à 100 exemplaires, La Haye, 1925.

Anatole France, *Les Nouvelles littéraires*, octobre 1924.

Faut-il tuer les statues? Enquête du *Petit Journal*, 25 mai 1924.

A propos de l'art grec, *La Vie*, 15 janvier 1925.

Le Salon des Tuileries, Revue *Partisans*, mai-juin 1927.

Le peintre Achille Laugé, *Comœdia*, 23 juin 1927.

Préface aux Pastorales de Jean-Paul Dubray, Marcel Seheur, éditeur, Paris, 1929.

On trouvera une nomenclature assez complète des principaux articles parus sur Bourdelle dans le catalogue de l'Exposition de son œuvre à l'Orangerie, février-avril 1931, p. 38-43.

REPERTOIRE CHRONOLOGIQUE DES PRINCIPALES ŒUVRES SCULPTEES DE BOURDELLE

Un répertoire complet des œuvres de Bourdelle est, actuellement encore, impossible à établir. La difficulté vient d'abord du nombre considérable de ces œuvres disséminées dans le monde entier. On pourrait, sans doute, identifier aisément les 800 sculptures environ (sans compter les tableaux, pastels, dessins et grès) qui forment le fonds du futur Musée Bourdelle. Les dater serait fort risqué. L'artiste lui-même a négligé de le faire, au moins dans ses débuts, et il arrive parfois que l'on relève sur certaines pièces une date postérieure à l'achèvement réel.

Nous n'avons donc voulu que dresser un état des sculptures les plus connues. Nous avons pu rectifier un certain nombre d'erreurs répétées dans les diverses publications sur Bourdelle, en relevant simplement les dates les plus authentiques que portent les sculptures conservées dans les ateliers du maître, en consultant ses papiers et en compulsant la série des catalogues des Salons où il exposa, Salon des Artistes français, Salon de la Société nationale des Beaux-Arts, Salon des Tuileries et Salon d'Automne. L'exposition organisée en février-mars 1936 à la Galerie d'Art et Industrie, aux Champs-Elysées, nous a permis aussi de préciser l'origine de quelques œuvres exécutées dans la période des débuts de l'artiste et jusqu'en 1910. Dans les cas demeurés douteux, nous n'avons pas hésité à avouer notre incertitude.

Même avec toutes ces précautions, il est certain que l'on trouvera dans ce relevé des indications à reviser. Nous serons très reconnaissants à tous ceux qui voudront bien nous les indiquer. Le dépouillement total de la correspondance de Bourdelle qui n'a pu encore être réunie, permettra seul, un jour, d'établir avec le minimum de chances d'erreur, un état exactement daté, sinon complet, de la vaste production du maître.

ABRÉVIATION DES SALONS

A. F. Artistes français.
S. N. Société nationale des Beaux-Arts.

S. T. Salon des Tuileries.
S. A. Salon d'automne.

1883. — Saint Sébastien, statuette.
1884. — Monument d'Armand Saintis, buste exposé aux aux A. F. 1884.
1885. — Hannibal enfant ou La victoire d'Hannibal. Mention honorable au Salon A. F. 1885.
M. Delort, buste (A. F. 1885).
Vers 1885-1886. — Aurore triste, bas-relief (*Cf.* S. N. 1894),
1886. — L'amour agonise, statue (A. F. 1886).
M. Marais, buste (A. F. 1886).
Entre 1886-1889. — La vie blessée.
1887. — Première composition pour Sapho. La deuxième composition, de taille intermédiaire, date de 1924. Exécution en dimensions définitives en 1925 et, sous cette forme, exposée au S. T. en 1928.
La marquise de Mari, buste (A. F. 1887).
M. Steffano Merlatti, buste, terre cuite (A. F. 1887).
1888. — Premier Beethoven, ou Beethoven méditatif. La suite des Beethoven s'échelonne de cette date à 1929, année où Bourdelle achève le Beethoven à la croix.
1889. — Le curé Fleys, buste. Se trouve à Montauban.
Adam après la faute (A. F. 1889).
1890. — L'adolescente (?).
Nason, buste (?).
Dernière année d'exposition de Bourdelle aux A. F. avec M. X, buste et un Buste marbre.
Avant 1891. — Coquelin cadet, buste (S. N. 1891).
1891. — Trois bustes marbres (anonymes) (S. N. 1891).
Terre cuite (S. N. 1891).
Félicien Champsaur, buste (S. N. 1891).
Groupe en marbre de Paros, Mme et Mlle Champsaur (S. N. 1891).
La baigneuse.
Michelet, buste.
Arago, bronze. Lycée de Montauban.
Buste de Barnum.
1892. — Trois jeunes sœurs, bas-relief (S. N. 1892).
Tête de femme (S. N. 1892).

Le dompteur Pezon, buste (S. N. 1892).

1893. — Commencement du monument de Montauban inauguré en 1902. Exécution des quatre bas-reliefs du socle exposés au S. A. 1905.

1893-1894. — Coquelin aîné en Crispin (S. N. 1894).
Le peintre Henri Nazan, buste (S. N. 1894).
Tête de paysan, terre cuite (S. N. 1894).
Buste d'homme, terre cuite (S. N. 1894).
Le poète Jules Tellier, terre cuite (S. N. 1894).
Allaitement, ou Mère et enfant, terre cuite (S. N. 1894).
Le sommeil, terre cuite (S. N. 1894).
L'homme et le crâne, terre cuite (S. N. 1894).
Tête de fillette, terre cuite (S. N. 1894).
Les premières terres cuites de Bourdelle datent de 1886-1887.

1894. — L'aurore triste, bas-relief.
Monument Cladel pour Montauban (S. N. 1894).
Buste de Cladel, première étude (S. N. 1894).
Le colonel Fernand Grévillon, buste (S. N. 1894).

1895. — Aucun envoi aux Salons.
L'Aurore, le Crépuscule, reliefs exécutés fin 1895 ou début de 1896 pour décorer la maison de Mme Michelet, à Vélizy.

1896. — Six visages de femme (S. N. 1896).

1897. — Le Cuirassier, étude pour un monument non exécuté dédié aux Cuirassiers de la Garde, dont un modèle au quart d'exécution figura à la S. N. 1897.
Trois têtes de femme (S. N. 1897).
Tête d'enfant (S. N. 1897).

1898. — Jeanne d'Arc pastoure (S. N. 1898).
Sommeil de toute petite (S. N. 1898).
L'amour (S. N. 1898).
Les deux rires (S. N. 1898).
La Hellade immortelle (S. N. 1898).
Monument aux morts de la guerre de 1870, fragment (S. N. 1896).
Buste de Mme R.-X. Prinet, esquisse. Marbre achevé vers 1910.

1899. — La petite cardeuse de laine.
Trois grâces, groupe, taille directe (S. N. 1899).
Mme Michelet, buste, *id.* (S. N. 1899).
Pensée active, tête de femme (S. N. 1899).

Visage d'amour, buste (S. N. 1899).
La Guerre, grand groupe de têtes (S. N. 1899).
La Défense, demi-grandeur d'exécution.
Ces deux derniers envois complètent la suite des travaux pour le monument de Montauban (S. N. 1899).

Après 1899. — Torse de Pallas Athéné, d'après le modèle qui posa pour *Pensée active*. (Cf. S. N. 1905.)

1900. — Beethoven. (Je suis Bacchus.)
La main désespérée ou La main crispée.
Tête d'Apollon, première étude. Deuxième étude de 1900 à 1909.
La petite Italienne, terre cuite.
A la Décennale de l'Exposition universelle : Aphrodite.
Marbre au Petit-Palais.

Vers 1900. — Cora Laparcerie, buste.
O. Reclus, buste (?).

1901. — Beethoven aux grands cheveux.
Aucun envoi aux Salons.

1902. — Hommage aux morts et aux combattants de Tarn-et-Garonne. Monument définitif, bronze et marbre (S. N. 1902).
Beethoven (peut-être le Beethoven aux grands cheveux?) (S. N. 1902).

1903. — Vieille Bacchante, ébauche.
Beethoven.
Deux petites têtes : Rieuses,
et Rires et roses, petit groupe (S. N. 1903. Figurent au Catalogue avec la mention : *A M. Hébrard.*)
Dessus de porte.

Avant 1904. — Grès divers.

1904. — Le général Philebert, buste (S. N. 1904).
Mme V. Cibiel, buste (S. N. 1904).

Avant 1905. — Mécislas Golberg, buste.
Tête de femme, terre cuite.

1905. — Beethoven aux deux mains.
A. Le Chatelier, buste.
La Baigneuse?
Pallas Athéné. Pallas drapée, marbre (S. N. 1905). Pallas au torse nu, bronze (S. N. 1905).
Le nuage. Tête du nuage.
Esquisse de Pénélope.

Statuette Mélancolie, d'après Mme Van Parys, ainsi que Statuette bras levés, et plusieurs bustes de Mme V. P.

Bas-relief des combattants du monument de Montauban. (Première exposition au Salon d'automne. L'œuvre porte au Catalogue la mention : *A M. Hébrard,* avec les pastels suivants :

PASTELS. — La petite Suzanne. — Mme M. Lemaire (1). — Mlle Bérillon. — Fillette des Arbres. — Pénombre, route. — Mon fils Pierre. — Iphigénie (S. A. 1905).

En 1906, 1907, 1908, aucun envoi au S. A. Bourdelle expose de nouveau de 1909 à 1912. De 1891 à 1898, il envoyait à la S. N. pastels et dessins.

Torse de Pallas.
Bébé endormi.
Drame intime.
La Prière.
Jeune fille.
Héraclès, buste.
La petite belle-sœur.

1905-1906. — Buste de son père.

Vers 1906. — Femme sculpteur au travail.

1906. — Le Fruit, première composition et variante de taille plus grande. Dimensions définitives en 1911.
Enfant nu debout.
Petite Bacchante aux jambes croisées.
La volonté dans la science, buste (S. N. 1906).

Vers 1907. — Petite Pénélope.
Le Chevrier.
Les pommes.
L'Aurore.
Le Sphinx, tête de femme, seul envoi à la S. N. 1907.
Jeanne d'Arc à l'oriflamme.

1907-1908. — La femme au grand chapeau.
Carpeaux, buste plâtre. (Cf. S. A. 1909.)
Carpeaux au travail, achevé en même temps. (Cf. S. A. 1909.)

---

(1) Il existe également un buste marbre de Mlle Lemaire.

A. Bourdelle par lui-même, statuette.
1908. — Ingres, buste (S. N. 1908).
Dr Joseph Molinié (S. N. 1908).
L'offrande.
Femme sculpteur au repos.
Jeune sculpteur au travail ou Pierrot sculptant. (Pierre Bourdelle.)
Vers 1908-1909. — Bélier couché. Bronze en 1926.
Héraclès archer, statuette.
1909. — Maquette du monument Mickiewicz qui fut inauguré, place de l'Alma, en 1929.
La grande Bacchante.
Mélancolie.
Le grand Héraclès archer. (Cf. S. N. 1910.)
Héraclès à la biche.
Mme Van Parys, buste.
Statuette mains au dos, d'après Mme V. P.
Dormeuse.
Tête de Rieuse.
Faune et chèvres, simplification du thème : *Le Chevrier*. Exposé sous le titre : *L'art pastoral* (S. A. 1910).
André Rouveyre, buste.
Femme retenant une brebis, esquisse pour *Le Bélier rétif*.
Bélier rétif.
Main de Carpeaux.
Carpeaux, buste plâtre (S. A. 1909).
Carpeaux au travail, plâtre (S. A. 1909).
Aucun envoi à la S. N.
Avant 1910. — Deux femmes en longues blouses.
1909-1910. — Rodin. Buste en trois variantes. 1) Tête seule; 2) Tête plus grande; 3) Tête et buste, y compris les mains. Un des bustes exposé à la S. N. 1910.
Rodin au travail de la *Porte d'Enfer* date de la même époque et ne fut pas exposé au Salon.
Rembrandt jeune.
Rembrandt âgé.
Charles-Louis Philippe, buste (exposé à la S. N. 1911).
Modèle timide.
Masque de jeune fille?
Daphné changée en laurier.

1910. — Rodin, buste bronze. Cire perdue. Commandé par l'Etat (S. N. 1910).
Mickiewicz, buste.
Carpeaux au travail, bronze, cire perdue. Commandé par l'Etat (S. N. 1910 et S. A. 1910).
Héraclès, bronze (S. N. 1910).
L'art pastoral ou *Faune et Chèvres*. Bronze (S. A. 1910).

Vers 1911. — Mme Zetlin, buste plâtre (S. N. 1912).
Les deux Sœurs.
Le Fruit, tête plâtre.

1911. — Le Fruit, statue de jeune fille en dimensions définitives (S. N. 1911).
La Vendangeuse.
Une blonde, buste (Polonaise) (S. N. 1911).
Le poète félibre Augustin Quercy (S. A. 1911).
Maquette du monument Moréas. Le buste, exécuté postérieurement, n'est pas daté.
Le jeu du voile ou La danse du voile.

Vers 1912. — Tête de jeune fille.
Les nobles fardeaux.

1912. — La grande Pénélope (S. N. 1912).
La dame russe, buste marbre (Mme Zetlin) (S. N. 1912).
Edouard et Tristan Corbière, écrivains bretons, médaillon (S. A. 1912).
Travaux pour le Théâtre des Champs-Elysées : La Tragédie, la Comédie, la Danse, la Musique, la Sculpture et l'Architecture, Apollon et les Muses, Génies aux deux masques, et les deux reliefs : l'Ame héroïque et l'Ame passionnée.

1913. — Pallas active, Pégase et la Muse, Pégase et le Poète, trois reliefs destinés au Théâtre des Champs-Elysées, non exécutés et demeurés dans les ateliers du maître.
Monument d'Alvear, premier projet. Le monument fut achevé en 1923.
Achèvement du monument aux deux Corbière, pour Morlaix. Bronze.

Avant 1914. — Le Centaure mourant, statuette et grandeur définitive. Exposé en plâtre à la S. N. 1914 et en bronze au S. T. en 1925.
L'esprit maîtrisant la matière.

1914. — Mme A. Simu, buste (S. N. 1914).
Le Dr Kœberlé, buste.
Onésime Reclus, stèle.
Amourette.

1915-1916. — Sainte Barbe de Saint-Julien-de-l'Herm (Isère).
Christ mort. Relief destiné à l'église du Raincy et qui reste dans les ateliers du maître.

Vers 1916. — Mme Millet, buste. Il en existe une pâte de verre. (Cf. S. T. 1928.)

1917. — Séléné.
L'Epopée polonaise, destinée au monument Mickiewicz.

1918. — Illustrations pour la reine de Saba du Dr Mardrus.

1919. — Hoo-Wei-Té, buste, bronze.
M. Simu, buste. (Cf. S. N. 1922.)
Projet de monument aux députés morts pendant la guerre et qui ne fut pas exécuté.
Anatole France au torse nu, buste.
Monument de Montceau-les-Mines, premier projet. Le monument fut inauguré en 1930, après la mort de Bourdelle.

Vers 1920. — Bacchante portant Eros, statuette.

1920. — Anaole France à la draperie, buste.
Début du travail à la Vierge d'Alsace ou Vierge à l'Offrande, achevée en 1922.
Le poète Mickiewicz, pour le monument à la Pologne (S. N. 1920).
La force de la Volonté. Figure pour le monument Alvear (S. N. 1920).
La Victoire (S. N. 1920).

1921. — Monogramme de Bourdelle. A et B renversé.
Croix de guerre tchécoslovaque (S. N. 1921).
L'Epopée de défense polonaise. Monument Mickiewicz. Esquisse du monument entier (S. N. 1921).
L'Elévation ou Vierge à l'Offrande, au tiers d'exécution (S. N. 1921).

1922. — Auguste Perret, buste (S. T. 1923). Premier Salon des Tuileries, dont Bourdelle fut, dès le début, l'un des vice-présidents.
M. Marcello de Alvear, buste (S. T. 1924). Buste commencé en 1918?

M. Şimu, buste. Marbre (S. N. 1922).
Sir James Frazer (S. N. 1922).
La Liberté, figure pour le monument Alvear (S. N. 1922).
La Vierge à l'Offrande, petite dimension, marbre (S. N. 1922). Exposée aussi au S. A. 1922 (Art religieux).
Entrée de l'Héraclès au Luxembourg.

1923. — La France accueillant les combattants de l'Amérique. Première figure de la France de 4 m. 55 de hauteur, lance comprise. La France en dimensions définitives (9 mètres) date de 1925. (Cf. S. T. 1926.)
Statue équestre d'Alvear (S. T. 1923).
Liberté, Victoire, Force, Eloquence, figures pour le monument Alvear (S. T. 1923).

1924. — Naissance d'Aphrodite, frise décorative pour le Théâtre de Marseille (S. T. 1924).
Bas-reliefs pour le monument de Montceau-les-Mines.

1925. — Monument Daumier, maquette. La tête agrandie fut exécuté en 1929.
Le génie de l'Hartmannswillerkopf.
La Chilienne, buste.
Sapho, achevée. Figura d'abord à l'Exposition internationale des Arts décoratifs, pavillon du Livre. (Voir aussi S. T. 1928.)
Bas-relief : *Le livre*, pour le même pavillon.
Marteau de porte, même destination.
Masque de Bourdelle devant, avec une série d'autres masques, servir de « corbeaux » dans le pavillon du Livre.
Michel Cognacq, buste.
Le Centaure mourant, bronze (S. T. 1925).
Bélier couché (?).

1926. — Le Temple d'Héraclès à Toulouse. (Monument aux sports.)
Jeune fille de la Roche-Posay.
Mme J. Lion, buste.
La Chilienne, buste polychrome.
La France gardant le souvenir des Etats-Unis d'Amérique, dimensions définitives (S. T. 1926).

Entre 1926 et 1928. — Seize petits reliefs pour illustrer

le Démosthène de G. Clemenceau. (Cf. S. A. 1929).

1927. — Epée d'académicien d'A. Besnard.
Fragment du monument à la Pologne comprenant l'Epopée de la Défense polonaise et son poète, Mickiewicz (S. T. 1927).
La Roumaine.

1927-1928. — Maquette pour le monument du professeur Soca.
Krishnamurti, deux bustes. (Cf. S. T. 1929.)

1928. — Bas-reliefs destinés au monument de la Pologne.
Vincent d'Indy, buste. Inachevé.
Jeune Américaine, buste.
Monument Pergaud, maquette.
Maria Lani, buste.
Visage en pâte de verre de Mme Millet, pâte de verre exécutée par Jean Cros (S. T. 1928).
Sapho, bronze (S. T. 1928).

1929. — Tête de Bourdelle au chapeau.
L'enlèvement d'Europe.
Illustrations pour le Démosthène de Clemenceau (S. A. 1929).
Beethoven à la croix.
Tête de Daumier.
Le génie médical. (Monument Soca.)
Berger et mouton blessé.
La mort du cygne.
Le Fondeur.
Composition pour le monument du maréchal Foch.
Asclépios.
Krishnamurti, deux bustes (S. T. 1929).
Illustrations pour le Démosthène de Clemenceau (S. A. 1929).
Erection à Paris du monument à la Pologne.

Une série de petits bronzes datent de différentes époques. Le plus grand nombre fut exécuté en 1929. Parmi eux :

Le cavalier de la Chimère.
Hamadryade.
La danse dans les ailes, etc.

1930. — La Victoire, buste (S. T., exposition posthume).

INDEX ALPHABETIQUE DES NOMS CITES

A

Acropole, 51, 58.
Albert Ier, 222.
Alcorta (de), 79.
Angelico (fra), 63, 68.
Athènes, 46, 51.
Aveline (Claude), 42.
Azy (Eglise), 55.

B

Baffier (Jean), 99.
Balzac, 37.
Barye, 19, 72-74, 86, 96, 100, 123, 129.
Baudelaire, 90, 91, 209, 211.
Baud (Maurice), 125.
Beethoven, 42, 83, 91, 92, 93, 135, 142.
Bergson, 225.
Bermond (Marie), 76, 78, 101.
Bernard (Joseph), 40.
Bernin (le), 63.
Bénédite (Léonce), 86, 89, 91, 97, 131.
Bouju, 192.

Bourdelle. Œuvres.

Adam après la faute, 16.
Allaitement maternel, 16.
Alvear (Monument), 27, 29, 126, 154, 155, 156, 166, 180-185, 212.
Apollon (Tête), 134, 152, 153, 160-165, 204.
Aurore triste, 16.
Avalanches (Dessins), 218.
Bacchante foulant des grappes, 20, 89, 154, 165.
Bacchante (petite), 20, 89, 154, 165.
Beethoven (Bustes), 33, 35, 91, 93, 208.
Bélier couché, 20.
Bélier rétif, 20, 89, 154, 165.
Bourdelle par lui-même, 38.
Carpeaux au travail, 33, 36, 155, 165.
Centaure mourant (le), 23, 24, 154, 156, 165, 166, 217.
Christ mort (Le Raincy), 32.
Chatelier (Le), Alfred. Buste, 33.
Colombes (Les), Dessins, 218.
Coquelin (Buste), 33.
Danse du voile (la), 24.
Daphné changée en laurier, 24.
Daunier (Monument), 33, 37, 197-201.
Eveil de l'amour (l'), 89.
Faune et chèvres, 20, 165.
Femmes (Têtes de), 33, 37.
France (la). Monument, 31, 156, 166, 192-195, 208, 214.
France (Anatole). Buste, 35, 36, 208.

Frazer (Sir James). Buste, 33.
Fruit (le), 24, 165.
Golberg (Mécislas). Buste, 33.
Hamadryades (Dessins), 218.
Hartmannswillerkopf (Monument), 31, 208.
Indy (Vincent d'). Buste, 33.
Ingres (Buste), 33, 35, 36, 165.
Jeanne d'Arc, 32.
Jeune femme au bouquetin, 20.
Kœberlé (Dr). Buste, 33.
Krishnamourti (Buste), 152.
Laparcerie (Cora). Buste, 33.
Léda (Dessins), 218.
Main désespérée (la), 89.
Mère et Enfant, 89.
Michelet (Mme). Buste, 33.
Montagne (la). Dessins, 218.
Montceau-les-Mines. Monument, 30, 154.
Monument aux Morts de 1870, 16, 19, 26, 29, 126, 160, 162.
Moréas (Buste), 33.
Nobles Fardeaux (les), 24.
Nuées (les). Dessins, 218.
Orphée (Dessins), 218.
Pallas-Athéné, 165.
Paysanne et Brebis, 89, 154.
Pénélope, 20, 154.
Perret (Auguste). Buste, 33, 208.
Poète et Pégase (le), 155.
Philippe (Ch. Louis). Buste, 33.
Pologne (Monument à la), 29, 30, 152, 155, 156, 166, 185-192.
Rodin (Buste), 35, 36, 43.
Rouveyre (André). Buste, 33.
Ste-Barbe (Monument), 32.
Saisons (les). Dessins, 218, 220.
Sapho à la lyre, 24, 154.
Séléné, 24, 154, 208.
Simu (Dr). Buste, 33.
Simu (Mme). Buste, 33, 37.
Soca (Dr). Monument, 32.
Sœurs (les trois), 16, 89.
Théâtre des Champs-Elysées, 17, 25, 27, 45, 107, 134, 154, 155, 156, 166-179, 207.
Théâtre de Marseille, 17, 26, 154, 208, 212.
Vendangeuse, 24.
Victoire au bouclier (projet), 30, 155, 208.
Victoire des Alliés (dessins), 216, 217.
Vierge d'Alsace ou Vierge à l'Enfant, 154, 166, 195-197.
Aquarelles, 206-208.
Croquis et Dessins, 26, 93, 208-222.
Pastels, 204, 206.
Poèmes, 93, 95, 96, 226-228.

C

Brian (Louis), 100.
Bresdin, 54, 136.
Brueghel, 77, 78.
Bruxelles, 49, 76, 101, 136.

Campagnac, 106, 118, 132.
Carpeaux, 15, 16, 19, 72, 74, 86, 89, 96, 100, 108.
Carrier-Belleuse, 85, 86, 89, 97.
Carrière, 48, 75, 78, 80-83, 101, 135, 205, 206.
Cervantès, 90, 198.
Cézanne, 48.
Chantavoine (Henri), 186.
Chastel (Guy), 42.
Cimabüe, 68.
Cladel (Mme Judith), 87, 131.
Claudel, 87, 225.
Clemenceau, 26.

Colombier (du), 235.
Couchoud, 26, 212.
Courbet, 76.
Coustou, 75.
Coysevox, 75.
Cuyp, 78.

D

Dalou, 15, 21, 27, 28, 42, 72, 74, 75, 125, 164.
Danis (Robert), 31.
Dante, 41, 90.
Daumier, 20.
David (Louis), 75.
Delacroix, 30, 64, 76, 212.
Delphes, 46.
Denis (Ernest), 186.
Denis (Maurice), 25.
Despiau, 40.
Dieu, 52, 148.
Domfront (Eglise), 55.
Dominiquin (le), 80.
Donatello, 62, 66, 67, 97, 103.
Dresde, 50.
Dubois (Paul), 130.
Duncan (Isadora), 25, 45, 50, 95, 135, 142, 167, 168, 171, 207.

E

Egine (temple d'Athéna), 21, 46.
Elisabeth de Belgique, 222.
Eu (Eglise St-Laurent), 55.

F

Falguière, 14, 15, 21, 42, 96, 125, 130, 226.
Faure (Elie), 205, 225.
Figuière, 45.
Flaubert, 26.
Florence, 63.
Foch (Maréchal), 30.
Fontainas (André), 17, 42, 152.
France (Anatole), 98, 212.
Francesca (Piero della), 68.

G

Gallimard (Paul), 91.
Geffroy (Gustave), 86, 123, 131, 158.
Géricault, 76.
Gide (André), 186.
Giotto, 68.
Girolamo da Cremona, 78.
Goffic (Le), 42, 225, 226.
Goya, 77, 78, 109.
Gsell (Paul), 42, 131.
Guarnati (Mme Daria), 63, 69.
Guénot, 40.

H

Hals (Franz), 78.
Hébrard, 101, 234.
Houdon, 71, 72.
Huyghe, 222.

I

Ingres, 36, 78-80.

J

Jammes (Francis), 225.
Jean (René), 201.
Julia (Dr E.-F.), 23, 42, 127, 225.

L

Laborde (Léon de), 60.
Lapauze (Henri), 63.
Lavardin (Eglise), 55, 56.
Laya (François), 110, 111.
Leblond (Marius-Arv), 186.
Lecomte (Georges), 174, 186.
Lecomte (Sébastien-Charles), 186.
Lespinasse (Pierre), 151.
Locronan, 75, 83.
Lucas (Eugenio), 78.

M

Maiche (Eglise), 55.

Maillol, 40.
Mallarmé, 20, 90.
Manet, 205.
Mantegna, 77, 78.
Mardrus (Dr J.-C.), 26.
Marque (Albert), 40.
Martin (Gaston), 228, 229.
Maublanc, 26.
Merril (Stuart), 186.
Meunier (Constantin), 48, 75, 76, 212.
Michel (Georges-Michel), 118, 124.
Michel-Ange, 36, 42, 48, 62, 63, 64, 65, 68, 69, 71, 97, 112, 130, 202.
Michelet (Mme), 29, 205.
Michelet (Victor-Emile), 91.
Mick (Grass), 200.
Mickiewicz, 29.
Mickiewicz (Ladislas), 42, 187.
Mistral, 20.
Moissac (Eglise), 55, 56.
Montauban, 9, 11, 12, 19, 21, 22, 26, 32, 76, 78, 79, 192, 194.
Montoire (Chapelle de St-Gille), 231.
Monzie (Anatole de), 194.
Moréas, 20, 90, 131.
Mortain (Eglise), 55, 135.
Munich (Glyptothèque), 21.
Muret (Maurice), 186.
Musset (Alfred de), 90.

N

Naples, 63.
Nijinsky, 135, 168, 169.

O

Olive (Jules), 199, 200.
Olympe (Temple), 46, 50, 52.

P

Paestum (Temple), 68.
Pallas-Athéna, 59, 185.
Paris (Notre-Dame), 57, 88, 135.
Parthénon, 50, 51.
Perret (Auguste), 33, 34, 63.
Perret (les frères), 26, 177.
Perriet (Sénateur), 201.
Perrichon, 26.
Pétain (Maréchal), 184, 185.
Phidias, 49, 50, 51, 52, 86, 97, 106, 112, 142, 183, 185.
Plurien (Eglise), 55, 135.
Pouvillon, 13, 226.
Puech (Denis), 76.
Puget, 19, 69-72, 100, 141.
Puyvelde (L. van), 77.

Q

Quercy (le), 9, 11, 12, 20.

R

Raphaël, 62, 63, 68, 80.
Ravenne, 63.
Reims (Cathédrale), 57, 59, 135, 136, 215-216.
Rembrandt, 42, 48, 78, 103, 105.
Renan, 58, 59, 60.
Reynolds, 76, 206.
Richard (Marius), 199.
Rodin, 15, 16, 18, 20, 21, 24, 27, 37, 40, 43, 48, 61, 65, 72, 82, 84-131, 153, 156, 159, 160, 161, 162, 163, 164.

Rodin. Œuvres.

L'Age d'airain, 92, 103, 130.
Anako, 91, 92, 93.
L'Avarice et la Luxure, 92.
Bacchante, 89.
Baiser (le), 18.
Balzac, 16, 93, 100, 103, 122.
Bourgeois de Calais (les), 103.
Cathédrales de France, 87, 95.
Défense (la). Monument, 20.
Désespoir (le), 18.
Dessins, 93, 114, 115, 209.
Enfer (Porte de l'), 18, 90, 103, 104, 106, 108-110.

Eternel printemps (l'), 92.
Eternelle Idole (l'), 18.
Eve, 161, 162.
Flora, 89.
Homme au nez cassé (l'), 89, 129, 130.
Homme qui marche (l'), 129.
Hugo (Victor), 18, 93, 100, 103, 122.
Iris éveillant une Nymphe, 92.
Jeune fille aux cheveux épars, 89.
Penseur (le), 18, 93, 101, 122.
Printemps (le), 18.
Rodin (J.-B.). Buste, 89.
St-Jean-Baptiste, 103, 129.
Tour du Travail (la), 118.

Romain (Jules), 63.
Rome, 63, 67, 68.
Ronsard, 20, 90.
Rosny (J.-H.), 172, 186, 224.
Rouché, 223.
Rousset, 13.
Rubens, 76, 77, 78.
Rude, 16, 19, 20, 72, 73, 86, 89, 100, 108, 129.
Rudier, 110.

S

Schiaffino, 42, 127, 132.
Schneeg, 99.
Sélinonte, 46.
Simon (Constant), 88.
Sizeranne (Robert de la), 7, 9, 36.
Slowacky, 202.
Suarès (André), 38, 39, 42, 196.

T

Tailhade, 225.
Tellier, 225.
Tessèdre (curé), 195.
Thomas (Gabriel), 24, 168.
Toulouse, 13, 14, 78.
Trôo (Eglise), 55.

V

Valéry (Paul), 139.
Vaudoyer (J.-L.), 152, 225, 226, 235.
Vauxcelles (Louis), 42.
Venise, 63.
Vénus de Milo, 83, 135.
Verhaeren, 211, 213, 222.
Verrochio, 29, 62, 67.
Villon, 20, 90, 117.
Vinci (Léonard de), 48, 50, 61, 62, 64, 65, 66, 83, 135.
Vogt (Joseph), 195.

TABLE DES MATIÈRES

PAGES

Préface 5

I. — La vie et l'œuvre de Bourdelle..... 7

II. — La pensée de Bourdelle. Sa position à l'égard de l'art grec, de l'art roman et gothique 43

III. — La pensée de Bourdelle. Ses jugements sur l'art, de la Renaissance aux temps modernes 62

IV. — La personnalité de Bourdelle et celle de Rodin 84

V. — L'enseignement de Bourdelle à la Grande Chaumière. Les lois de la sculpture. Les antinomies bourdelliennes 133

VI. — Quelques témoignages de Bourdelle sur son œuvre. La tête d'Apollon. Le Centaure mourant. Héraclès archer. Le grand ensemble décoratif du Théâtre des Champs-Elysées 159

VII. — Autres témoignages de Bourdelle sur son œuvre monumentale. Le monument du général Alvear. Mickiewicz et la Pologne. La France. La Vierge d'Alsace. Le monument Daumier 180

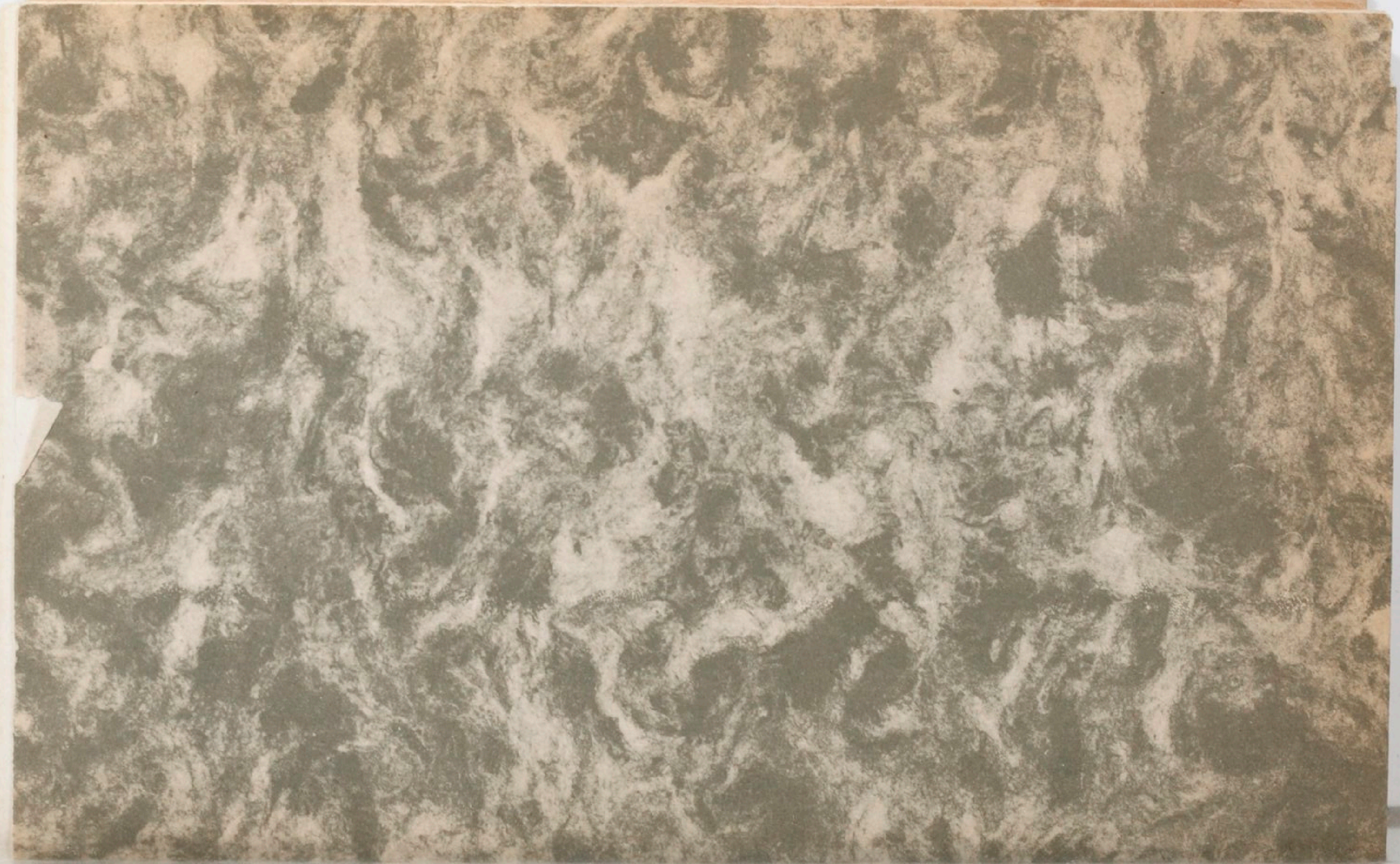
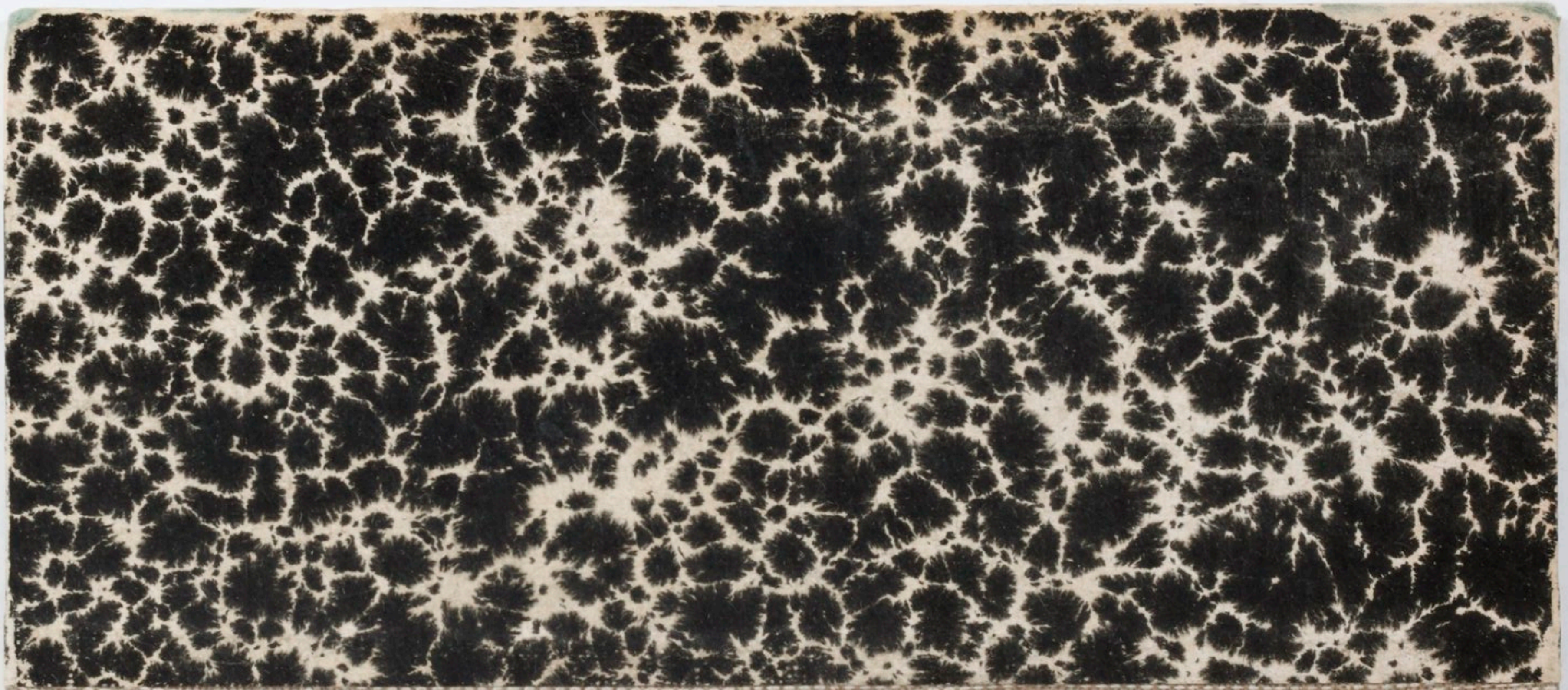
VIII. — Peintures, pastels, aquarelles et dessins de Bourdelle. Croquis de monuments projetés. Etudes pour les monuments exécutés. Dessins sur la guerre. Thèmes antiques. Impressions de nature 203

IX. — Bourdelle écrivain et poète. Son style, sa sensibilité 223

Essai de bibliographie des écrits de Bourdelle..... 235
Répertoire chronologique des principales œuvres de Bourdelle 238
Index alphabétique des noms cités..... 248

DESSINS INÉDITS

1. — Bourdelle par lui-même..... Verso du titre
2. — Le maître d'œuvre. (Série des dessins de la cathédrale de Reims)..... 53
3. — La Danse. (Etude pour les sculptures du Théâtre des Champs-Elysées 93
4. — Croquis de chevaux. (Etudes pour le monument d'Alvear) 183
5. — Hamadryade, 1929. (Un des derniers dessins de Bourdelle) 219

Imp. L. Danel, Lille-Paris.

45 - 16.058